

Das invasões bárbaras à grande beleza: mídia e utopia, embates entre estética e política¹

Renato Cordeiro Gomes & Ana Paula Daudt de Lima Brandão

Resumo

Os impasses que caracterizam o contemporâneo podem ser relacionados com a perda do sentido de utopia, marca da modernidade, e afetam o regime estético da arte e da mídia, e levam também a rever o conceito de autonomia, outra potência da modernidade. Motivado pelas teorizações de Jacques Rancière, este ensaio procura testar a rentabilidade de conceitos por ele trabalhados, para pôr em questão as relações entre estética e política, mídia e (pós)utopia, que são dramatizados, por exemplo, nos filmes *As invasões bárbaras* (2003), do canadense Denys Arcand, e *A grande beleza* (2013), do italiano Paolo Sorrentino.

Palavras-Chave

Rancière. Estética. Política.

O trabalho essencial da política é a configuração de seu próprio espaço. (RANCIÈRE, **Dissensus: on politics and aesthetics**, tradução nossa)

1/17

1 Regime estético: arte e política

Em entrevista ao repórter Silas Martí da *Folha de S. Paulo* (18/02/2015), na feira Art Basel Miami Beach, Sarah Thornton, jornalista e socióloga canadense que escreve sobre arte para revistas como *The Economist* e *New Yorker*, declarou a propósito de seu novo livro *O que é um artista?*:

Queria saber o que é um artista real, autêntico, crível. É impossível explicar como um artista ascende à fama global olhando só para seu trabalho. Era preciso ver como eles navegam pelo mundo da arte, como tratam colecionadores e críticos, como tiram selfies com os fãs. Tudo isso é parte da obra. (2015, p. C1)

Ao retratar 33 artistas ao redor do mundo, da abertura de uma retrospectiva de Jeff Koons, em Londres, a uma conversa com a mulher de Ai Weiwei, em Pequim, quando o artista estava preso, passando por Beatriz Milhazes, no Rio de Janeiro, a crítica busca descrever o papel de um artista visual na sociedade contemporânea, dominada

Renato Cordeiro Gomes | renatocorgomes@gmail.com

Doutor em Letras pela PUC-Rio, Brasil. Professor associado do Departamento de Comunicação Social da PUC-Rio. Pesquisador 1A do CNPq. Subárea: cultura das mídias.

Ana Paula Daudt de Lima Brandão

| apdaudt@hotmail.com

Doutoranda em Comunicação Social pela PUC-Rio, Brasil. Mestre em Comunicação Social pela PUC-Rio.

pelos mídias e pela sociedade do espetáculo. Não fica fora, portanto, a dimensão mercadológica, ampliada, porém, com a ideia de quanto vale um artista ou uma obra para enquadrar também o que ela considera a moeda mais valiosa da indústria da arte, ou seja, a credibilidade. E acrescenta: “é a forma como os artistas contemporâneos comandam um séquito que faz com que alcancem preços tão altos. Não há meios objetivos para mensurar a qualidade do que fazem. Artistas precisam de mitos porque dão mais energia, ímpeto e poder à obra”. Thornton, assim, distancia-se da ideia da autonomia da arte advogada pelos modernos. Ao invés de considerar a intransitividade da obra, a canadense ataca os críticos de modo geral, enxergando neles o vício que insiste em ver só as obras. E conclui: “mas não sei como fingem não ver o que acontece ao redor. É impossível ignorar a presença do artista” (2015, p. C1). A posição quase sempre polêmica de Thornton, ao fim e ao cabo, contextualiza artistas e obras, buscando conjugar estética e política, considerando criticamente esse binômio atrelado às questões éticas, às estratégias do mercado e do consumo de arte no mundo contemporâneo, sem esquecer a relevância das novas tecnologias de comunicação, incontornáveis para as políticas culturais, tanto do âmbito das instituições públicas como das privadas.

São questões dessa natureza, ao lado justamente da presença do artista, implicando o dado político

e o ético, que o filme *A grande beleza* (Paolo Sorrentino, 2013) pretende explorar para além do próprio conceito de “beleza” consagrado pela tradição. Ou melhor, discute, politicamente, um conceito estético questionado no contemporâneo.

Uma das cenas deste filme ilustra bem tal assertiva. Duas meninas vestidas como anjos usam uma faixa para cobrir a cabeça e o rosto de uma mulher nua ajoelhada. Quando esta se levanta, é possível ver que seus pelos pubianos estão pintados de vermelho, depilados, formando a foice e o martelo. Após um instante em que se prepara para o grande movimento, a mulher corre em direção ao aqueduto romano, batendo a cabeça com força contra as pedras. Cai no chão gemendo de dor, sob os olhares maravilhados da plateia. De frente para o público, a mancha de sangue na gaze é a prova do realismo da performance. Seu grito “Eu não me amo” é aplaudido por todos, mas pouco efusivamente por Jep Gambardella, escritor de apenas um livro que fizera sucesso, e crítico de arte, protagonista do filme, que busca encontrar “a grande beleza” na contemporaneidade. A cena seguinte é uma entrevista irônica em que Jep ridiculariza o costume da artista performática em falar sempre em terceira pessoa e a pressiona para que explique o seu processo de criação artística a partir de vibrações, algo a que ela não consegue responder. A entrevista sarcástica é aprovada pela editora que parece mais interessada

1 Este texto, em versão ligeiramente modificada, foi apresentado no XXIV Compós/Brasília-2015, no GT Cultura das Mídias. Agradecemos aos colegas que participaram dos debates, em especial a Felipe da Silva Polydoro, que fez o relato crítico, cujas observações muito contribuíram para os ajustes desta outra versão.

em descobrir qual o truque (o artifício) utilizado para simular a violência do choque contra o aqueduto. A arte contemporânea aparece no filme de forma caricatural em vários momentos, trazendo uma discussão sobre o seu papel e sentido, sem esquecer, portanto, o mundo que envolve o artista, o que o faz aproximar-se das ideias de Sarah Thornton, mesmo que a película em sua estruturação remeta a *La dolce vita*, de Fellini, que também explora o papel do artista na decadente sociedade burguesa. O jogo intertextual com o filme de Fellini encaminha-se, antes, para o pastiche pós-moderno que para a paródia moderna, que, aqui, perde sua radicalidade, sem deixar, entretanto, de pôr em questão a própria concepção de “beleza” ligada à burguesia, cuja decadência já era dramatizada na visão felliniana, reverberando, em sua aceleração, na narrativa de Sorrentino, em que se acentuam aspectos da sociedade do espetáculo. Por aí perpassam os embates entre estética e política, binômio que se enfeixava na utopia moderna, cuja ideia se foi rompendo com as mudanças políticas e ideológicas das últimas décadas do século XX.

As palavras de Rancière sobre o presente “pós-utópico”² da arte no ensaio “Estética como política” parecem corroborar com o que é explicitado em *A grande beleza*:

Uma mesma afirmação corre por todos os lugares hoje: rompemos definitivamente, diz-se, com a utopia estética, isto é, com a ideia de

uma radicalidade da arte e de sua capacidade de operar uma transformação absoluta das condições da existência coletiva. Essa ideia nutre as grandes polêmicas que acusam o desastre da arte, surgido de seu comprometimento com as promessas mentirosas do absoluto filosófico e da revolução social. (2010b, p. 17)

Essa perspectiva motiva a discussão da ideia de “pós-utopia”, que considera rompida a aliança entre a radicalidade artística e a radicalidade política. Também perpassa a questão do “fracasso do projeto vanguardista”, que transformou a instituição arte, não fazendo com que ela deixe de existir, mas que seja uma instituição abalada (BÜRGER, 2012, p. 18). Além disso, quando a arte contemporânea parece transparecer um desencanto ou melancolia pelos projetos da modernidade que não se concretizaram, ainda é possível perceber manifestações residuais. Benjamin considera que ouvimos ecos de vozes que emudeceram, que “existe um encontro secreto, marcado entre as gerações precedentes e a nossa” (1987, p. 223). Derrida utiliza o conceito de espectro, que não está preso no passado e inutilmente pode ser considerado algo que já foi e não traz nenhuma ameaça, pois, no fundo, “o espectro é o porvir, ele está sempre por vir, não se apresenta senão como aquele que poderia vir ou re-vir” (1994, p. 18; 59-60). Ou seja: o espectro ainda nos ronda. Assim, apesar de reconhecer que há uma postura de filósofos, historiadores e inclusive profissionais das instituições artísticas que se erguem “sobre a ruína das perspectivas de

emancipação política com as quais a arte moderna se vinculou” (RANCIÈRE, 2010b, p.18), Rancière defende que a política ocorre quando há dissensos que reconfiguram a partilha do sensível e que a arte é um dos agentes desta reconfiguração.

Para compreender o percurso que deixou a arte em um local aparentemente instável, vale seguir o raciocínio de Rancière sobre os três regimes de identificação das artes em geral, na tradição ocidental: regime ético das imagens, regime poético ou representativo das artes e regime estético. No regime ético, a arte não é identificada enquanto tal (não é um campo autônomo, mas está relacionado profundamente com a maneira de ser dos indivíduos e das coletividades), por estar circunscrita à questão das imagens: os ícones, seu teor de verdade, seus usos e efeitos, o valor ritual. Nesse regime, também estão presentes a questão das imagens de divindades e a polêmica platônica contra os simulacros da pintura, do poema e da cena (2005, p. 28-29).

O regime poético (ou representativo) possui formas de normatividade capazes de definir se, nos limites de cada arte, as obras são boas ou ruins, adequadas ou inadequadas. As artes são identificadas “no interior de uma classificação de maneiras de fazer”. O que organiza as maneiras de fazer, ver e julgar é a noção de representação ou *mimesis*, porém não é um procedimento artístico, mas um regime de visibilidade das artes. O regime de visibilidade autonomiza as artes ao mesmo tempo em que articula essa autonomia

a uma ordem geral das maneiras de fazer. As hierarquias do campo da arte (como a dos gêneros segundo a dignidade dos seus temas) entram em analogia com a visão hierárquica da comunidade. (RANCIÈRE, 2005, p.30-32)

Por fim, o regime estético, no qual a identificação da arte “não se faz mais por uma distinção no interior das maneiras de fazer, mas pela distinção de um modo de ser sensível próprio aos produtos da arte”. Nesse regime, “as coisas da arte são identificadas por pertencerem a um regime específico do sensível”, afirma Rancière, em *A partilha do sensível*, e conclui:

O regime estético das artes é aquele que propriamente identifica a arte no singular e desobriga essa arte de toda e qualquer regra específica, de toda e qualquer hierarquia de temas, gêneros e artes. Mas, ao fazê-lo, ele implode a barreira mimética que distinguia as maneiras de fazer arte das outras maneiras de fazer e separava suas regras da ordem das ocupações sociais. (...) O estado estético é pura suspensão, momento em que a forma é experimental por si mesma. O momento de formação de uma humanidade específica. (...) Pode-se dizer que o regime estético das artes é o verdadeiro nome daquilo designado pela denominação confusa de modernidade. (RANCIÈRE, 2005, p. 33-34)

O filósofo lembra que a revolução estética acontece, primeiro, na literatura e leva à ruína o sistema de representação (nele, a dignidade de temas comanda os gêneros da representação). E reafirma que “a revolução estética é antes de tudo a glória do *qualquer um* – que é pictural e literária, antes de ser fotográfica ou cinematográfica” (2005, p. 47-48) e se concretiza

em “passar dos grandes acontecimentos e personagens à vida dos anônimos, identificar os sintomas de uma época, sociedade ou civilização nos detalhes ínfimos da vida ordinária (...)” (2005, p. 49). Assim, apenas no regime estético o anônimo é capaz de se tornar arte, já que não há mais a hierarquia de temas. Como se pode perceber, o viés estético é costurado pelo viés político; há uma relação de dupla implicação entre os dois termos.

Apesar de vincular a modernidade ao regime estético da arte (e é na modernidade que a relação entre arte e utopia, entre arte e política, se fortalece), Rancière alerta sobre uma possível confusão, quando considera:

a modernidade como uma noção equívoca que gostaria de produzir um corte na configuração complexa do regime estético das artes, reter as formas de ruptura, os gestos iconoclastas etc., separando-os do contexto que os autoriza: a reprodução generalizada, a interpretação, a história, o museu, o patrimônio... Ela gostaria que houvesse um sentido único, quando a temporalidade própria ao regime estético das artes é a de uma co-presença de temporalidades heterogêneas. (2005, p. 37)

A complexidade do regime estético tem relação com a questão da autonomia. A contradição básica está em que neste regime “a arte é arte na medida em que é algo além dela própria, está sempre ‘estetizada’ no sentido em que é sempre colocada como uma ‘forma de vida’. A fórmula fundamental do regime estético da arte é que a arte é uma forma autônoma de vida”. A partir daí, há os

movimentos que valorizam mais a autonomia, os que valorizam mais a vida e os que advogam suas interseções. Desta contradição básica surgem oposições como arte/política, alta cultura/cultura popular, arte/estetização da vida. (RANCIÈRE, 2010a, p. 118, tradução nossa)

É importante frisar a heterogeneidade da modernidade para não confundir as várias formas de ruptura. A colocação de Rancière vai ao encontro da tentativa de Peter Bürger de compreender o fracasso do projeto vanguardista de “uma recondução da arte à práxis de vida” (2012, p. 17). Esse fracasso é percebido na prática, pois “a categoria de obra de arte (...) não é destruída pelos vanguardistas, mas totalmente transformada” (BÜRGER, 2012, p. 99). Já se pode considerar lugar-comum exemplificar a questão com os *ready-made* de Duchamp, os quais não abalam a instituição “museu”, pois este continua sendo um dos locais que conferem qualidade artística às obras, ou as legitimam, quando são institucionalizadas (as obras de Duchamp estão hoje nos museus de arte moderna), mesmo que tenham abalado o conceito de arte (o desdobramento dessa postura pode ser visto na obra de Jeff Koons, que teve em 2014 uma retrospectiva no Whitney Museum, de Nova York, o lugar por excelência da arte norte-americana, e no Centre Georges Pompidou, em Paris, 2014-2015, lugar de legitimação da arte contemporânea). Ou seja, a categoria não só é restaurada, mas chega a ser ampliada: tudo pode ser arte. Essas considerações são

mais aplicáveis às artes plásticas, mas os questionamentos estéticos e políticos também acontecem no cinema e na literatura, e igualmente na cultura de massa (a obra de Jeff Koons, de caráter heterogêneo, lança mão do “*altered ready-made*”, em que a afirmação da banalidade da cultura de massa tem o potencial de controvérsia, em que o artista assume o papel de provocador e revela que a banalidade pode se tornar subversiva e ameaçadora. E tem, além disso, a função de liberar a audiência do estigma elitista do mau-gosto).

“Os movimentos europeus de vanguarda podem ser definidos como um ataque ao *status* da arte na sociedade burguesa”, e, para os vanguardistas, “a característica dominante da arte na sociedade burguesa é o seu deslocamento da práxis vital”. Porém, o objetivo não é integrar a arte à práxis vital burguesa de um mundo ordenado “pela racionalidade-voltada-para-os-fins, tal como a formularam os esteticistas”, mas a uma nova práxis vital. (BÜRGER, 2012, p. 96-97)

Além das vanguardas históricas do início do século XX (futurismo, cubismo, dadaísmo, construtivismo...), outro marco importante na relação entre arte e utopia é encontrado nos movimentos em torno das décadas de 1960 e 1970. De forma alguma possuem as mesmas características e objetivos (fazem parte da heterogeneidade da modernidade), mas ainda trazem em si uma crença forte no potencial emancipador das artes.

2 Modernidade e utopia

Il faut sortir du pathos de l'utopie, de sa fin ou de sa banalisation. (RANCIÈRE, **Les grands entretiens d'artpress**: Jacques Rancière)

No cinema dos anos 1920, Eisenstein é um forte exemplo de uma forma de arte que se pretende utópica. Utiliza a montagem, os fragmentos, para sua arte de “encomenda social”. Enquanto os apocalípticos rejeitam a indústria cultural, Benjamin e Kracauer vislumbram um potencial revolucionário no cinema.

Ambos os autores possuíam, contudo, conceitos de mudança política um tanto distintos: se Benjamin fundiu a teologia messiânica e o marxismo na expectativa desesperada de uma revolução proletária, Kracauer manteve a maioria de seus anseios escatológicos dissociados do projeto crítico de fazer as massas se perceberem como um público democrático. Contudo, eles concordam sobre o que aconteceria se as massas *não* acordassem, se continuassem em seu ilusório estado onírico. (HANSEN, 2004, p. 427)

O século XX e suas guerras e revoluções fizeram perdurar as expectativas utópicas. Os anos 1960 e 1970 assistiram a outro momento de ebulição (valem aqui esses lugares-comuns sintetizadores). E o cinema, assim como as vanguardas, se apresentou na linha de frente:

O cinema nasce com o dom de persuadir os espectadores e transportá-los para dimensões desconhecidas. Mas o cinema político italiano, nos cenários convulsivos dos anos 60, é como um derivado natural de todos os anseios juvenis por um mundo mais justo e melhor. Ele nos arregimentava mesmo antes das barricadas de

Maio de 1968, em Paris, e (...) dos movimentos sociais que combateram a onda de golpes militares, da Argentina de 1962 e do Brasil de 1964 à Grécia de 1967. (CAKOFF, 2006, p. 13)

A questão da forma, da estética, passa a ser relacionada com o intuito político. Os cineastas precisavam decidir se utilizariam uma nova linguagem, revolucionária, ou se manteriam uma forma comprovadamente inteligível. Seria teoricamente possível que uma nova linguagem pudesse ser aprendida para que os filmes fossem compreendidos. Se “é verdade que a obra de arte vanguardista requer um novo método de apreensão”, isso se aplica também a outros tipos de obra de arte (BÜRGER, 2012, p. 147). Na prática, os filmes mais herméticos passam a ser venerados apenas por pequenos grupos de especialistas. O desabafo de Rancière em *As distâncias do cinema* serve para ilustrar a necessidade de encontrar uma forma mais palatável de cinematografia: “É costume dizer que os filmes militantes só convencem quem já está convencido. Mas o que dizer quando o suprassumo do filme comunista tem efeito negativo até sobre os já convencidos?” (2012a, p. 13). Isso não quer dizer que os filmes com a linguagem “burguesa” tenham conseguido alcançar de uma forma melhor seu intuito de mobilizar o proletariado.

Bertolucci, entretanto, defende que os acontecimentos dessa época não foram um fracasso, como se costuma pensar:

Penso que, naquele exato momento, a política

era uma grande parte daquilo. O que resta de 68? Acho que as pessoas, as relações interpessoais, estão bem diferentes depois de 68. A vida antes de 68 era cheia de figuras autoritárias. Então elas desapareceram. E o relacionamento entre homens e mulheres... 68 desencadeou alguma coisa, o movimento de liberação feminina. As pessoas que dizem que 68 foi um fracasso são muito injustas, é um erro histórico. 68 foi uma revolução, não em termos políticos, mas com mudanças bastante importantes. (Apud MORALES, 2004, tradução nossa)

O cinema moderno, como também as vanguardas históricas do século XX participaram das tentativas utópicas de emancipação, mas também alguns foram aliados de regimes totalitários. A visão positiva de Bertolucci sobre o desenrolar dos acontecimentos no pós-1968 não é partilhada por muitos. (Talvez seja esse o embate que Godard põe em questão em seu recente *Adeus à linguagem*.)

Lyotard, por exemplo, chama os séculos XIX e XX de sangrentos. Alguns dos marcos que foram minando o otimismo moderno foram o nazismo e as ditaduras de direita e de esquerda. Tanto o liberalismo (econômico ou político) quanto os diversos marxismos saíram manchados da modernidade por serem responsáveis por crimes de lesa-humanidade (LYOTARD, 1987, p. 91). Mais do que isso, Lyotard “culpa” o próprio progresso pelas mazelas da modernidade: o desenvolvimento tecnocientífico, econômico e político viabilizou as guerras, os totalitarismos, a distância crescente entre a riqueza do Norte e a pobreza do Sul (LYOTARD, 1987, p. 97-98).

Esta falência das utopias terá como uma das consequências a introdução do conceito de pós-modernidade. Nas palavras do filósofo:

A ideia geral é trivial: podemos observar uma espécie de decadência ou declínio na confiança que os ocidentais dos dois últimos séculos experimentavam no princípio do progresso geral da humanidade. Essa ideia de um progresso possível, provável ou necessário se arraigava na certeza de que o desenvolvimento das artes, das tecnologias, do conhecimento e das liberdades seria benéfico para o conjunto da humanidade. (...) De qualquer forma, todas as tendências coincidiam em um ponto: a mesma crença em que as iniciativas, as descobertas, as instituições só gozavam de certa legitimidade na medida em que contribuíam para a emancipação da humanidade. (1987, p. 91, tradução nossa)

Para Rancière, hoje ocorre uma crise do pensamento crítico, já que a própria crítica foi absorvida pelo sistema (2012b, p. 27). Sua análise parte do campo da arte, que é onde considera que a tradição crítica é mais presente, para depois chegar aos domínios da política. Sobre o marxismo, afirma:

Há quarenta anos, esperava-se que ele denunciasses o maquinário da dominação social para dar armas novas aos que o enfrentavam. Hoje, tornou-se um saber desencantado do reino da mercadoria e do espetáculo, da equivalência de qualquer coisa com qualquer outra e de qualquer coisa com sua própria imagem. Essa sabedoria pós-marxista e pós-situacionista não se limita a apresentar uma pintura fantasmagórica de uma humanidade inteiramente enterrada debaixo dos dejetos de seu consumo frenético. Também pinta a lei da dominação como uma força que se apodera de tudo o que pretenda contestá-la. Transforma todo protesto em espetáculo e todo espetáculo em mercadoria. (RANCIÈRE, 2012b, p. 34-35)

Com o pensamento crítico encurralado pelo “império da mercadoria e das imagens”, passa-se a ter uma aquiescência irônica ou melancólica, como formula Rancière, em *O espectador emancipado*:

A melancolia alimenta-se de sua própria impotência. Basta-lhe poder convertê-la em impotência generalizada e reservar-se a posição de espírito lúcido que lança um olhar desencantado sobre o mundo onde a interpretação crítica do sistema se tornou um elemento do próprio sistema. (2012b, p. 38-39)

3 As invasões bárbaras e o desencanto pós-moderno (contemporâneo?)

O que esperamos na ágora reunidos?
É que os bárbaros chegam hoje.
[.....]
Por que subitamente esta inquietude?
(Que seriedade nas fisionomias!)
Por que tão rápido as ruas se esvaziam
e todos voltam para casa preocupados?
Porque é já noite, os bárbaros não vêm
e gente recém-chegada das fronteiras
diz que não há mais bárbaros.
Sem bárbaros o que será de nós?
Ah! eles eram uma solução.
(KAVAFIS, *À espera dos bárbaros*. Tradução de José Paulo Paes)

Um filme que exemplifica o sentimento de melancolia de esquerda é o canadense *As invasões bárbaras* (2003), de Denys Arcand. É a continuação de *O declínio do império americano* (1986), que já trazia a questão do fim das utopias. No entanto, a continuação é ainda mais explícita: na ambulância, Rémy (o protagonista, que está morrendo de câncer) começa a dizer que sua vida não teve propósito,

que não aprendeu nada, que se encontra igual ao dia em que nasceu e precisa continuar procurando um sentido. Há um corte, a câmera mostra uma árvore com folhas de outono e, depois, começa uma cena dos amigos sentados no lado de fora da casa do lago onde Rémy deseja passar seus últimos dias. Enfileirados lado a lado na varanda, é o protagonista quem começa a frase “nós fomos tudo: separatistas, independentistas...” e os outros vão acrescentando, como um jogral: existencialistas, anticolonialistas, marxistas-leninistas, maoístas, estruturalistas, feministas... quase como se fossem simples modismos do momento. Na sequência do filme fica entendido que, apesar de terem abraçado as mais diversas ideologias, elas não levaram a lugar algum, não trouxeram respostas nem o tão procurado sentido da vida.

Na prática, também houve mudanças na conduta dos amigos, que deixam os ideais de décadas embaçados: Claude mora em Roma, tem um cargo público com um nome pomposo e vive com regalias. Os outros, em vez de recriminarem o mau uso do dinheiro dos contribuintes – o que seria de se esperar de antigos marxistas –, fazem piada e perguntam como se consegue um emprego assim, entre uma risada e outra. Pierre, que antes não queria compromisso, agora está casado com uma mulher mais nova, que é vista com olhares críticos pelos outros.

Rémy ainda tenta manter algum vínculo com suas antigas convicções, principalmente quando discute com o filho (diz que sempre foi um socialista sensual

e o filho, Sébastien, um capitalista ambicioso e puritano). Inicialmente, pretende ser tratado no hospital usando os serviços públicos, já que, no passado, votou pela estatização da saúde no país. Porém, chega a assumir que, em certos momentos, suas convicções eram teóricas demais, como quando estava tentando impressionar uma professora convidada e disse que achava formidável a Revolução Cultural Chinesa, mas sua investida sedutora é frustrada porque ela começou a contar tudo o que havia sofrido em decorrência da política de Mao Tsé-Tung. Rémy se assume como um cretino, que achava que conhecia a situação chinesa apenas por filmes de Godard e alguns livros. Em suma, a todo momento a narrativa ressalta como os sonhos foram deixados de lado, como as convicções foram enfraquecendo com o tempo.

A ideia de fundo que fica é de que o único valor é a amizade, e o legado deixado por Rémy foi seu filho, que faz de tudo para que o pai tenha uma morte digna. As diferenças entre os dois são diminuídas através do bem-estar material. Em uma das discussões entre Rémy e sua ex-mulher, ele reclama que o filho jamais leu um livro. A mãe responde que “ele aprende em um mês mais do que você aprende em um ano”: é um reflexo da valorização do trabalho no mercado e a desvalorização do trabalho intelectual. Sébastien, mais para agradar a mãe em um primeiro momento, suborna os funcionários do hospital para que o pai tenha um quarto privativo em um andar que não é usado. Também leva o pai para fazer exames nos Estados Unidos e cria

um esquema para conseguir heroína, droga que alivia suas dores. O filho chega a pagar para que ex-alunos visitem Rémy no hospital. O dinheiro vai abrindo portas. Mesmo sendo avesso à tecnologia, é através do computador de Sébastien que Rémy pode assistir a uma gravação feita por sua filha, que está velejando e não poderá voltar a tempo de se despedir do pai. O mundo utópico-ideológico do pai professor é substituído pelo mundo pragmático do dinheiro do filho yuppie.

Além de ironizar as ideologias do passado, o filme valoriza a família e os amigos e lida com assuntos polêmicos, como a eutanásia e o uso de drogas para fins terapêuticos. Também traz uma discussão interessante, que está presente já no título: as invasões bárbaras remetem ao 11 de setembro, momento em que houve a tomada de consciência de que o “inimigo” está infiltrado, está “aqui”, como se constata pela transmissão de uma entrevista na TV de um dos personagens, antigo aluno de Rémy (em *O declínio do império americano*), agora também professor. Se a Segunda Guerra Mundial deixou cicatrizes profundas na Europa, por ocorrer em seu próprio território, o ataque do 11 de setembro serviu como um alerta de insegurança nos Estados Unidos, que agora poderiam ter uma guerra em solo norte-americano, diferentemente, portanto, da guerra do Vietnã.

As invasões bárbaras dramatizam a nova ordem mundial (desordem?) ligada à perda do pensamento utópico que a modernidade projetara

pela afirmação do futuro. Daí a nostalgia e o desencanto dos personagens levam-nos a outros temas e outros interesses mais imediatos. O presente não é mais signo do futuro. Sobressaem, assim, as questões relacionadas à subjetividade, à exacerbação do individualismo, ao consumismo e à busca pelo sucesso financeiro, à compra dos afetos. Os bárbaros não estão mais nas fronteiras; já estão em plena convivência no mesmo território de todos; são os próprios personagens, com suas vivências, sem mais projetos que envolvessem todos, integrados à sociedade que, utopicamente, se transformaria em “Terra Prometida”. O desencanto pós-utópico em um tempo heterogêneo que busca a afirmação das diferenças faz projetar a nostalgia (também no sentido etimológico de a dor da perda), que leva à exclamação “nós que amávamos tanto a revolução”. Este slogan é o título do documentário de Daniel Cohn-Bendit, líder de Maio de 68, conhecido como Danny le Rouge, na época estudante da Universidade de Nanterre, judeu alemão ameaçado de extradição pelo governo de De Gaulle e, mais tarde, filiado ao Partido Verde alemão, pelo qual foi eleito prefeito-adjunto de Frankfurt e, depois, deputado no Parlamento Europeu.

Os acontecimentos e o clima de Maio de 68 e suas conseqüências, mesmo sob o signo de desencanto para alguns, distanciam-se política e quantitativamente dos terrorismos contemporâneos. O gerenciamento do medo é um dispositivo que alimenta o consenso como partilha do sensível, que tem como característica a ausência de política, segundo Rancière.

Para o pensador francês, ao falar do 11 de setembro, os desdobramentos dos ataques terroristas não caracterizaram uma ruptura simbólica, mas uma nova forma de simbolização do “nós” e do “outro”, com o político sendo eclipsado e o consenso instaurado com toda força. Simplificando bastante, todo o discurso de W. Bush, abraçado pela opinião pública, foi construído sobre a clássica batalha entre o bem e o mal. Por um lado, colocam-se os mocinhos com sua liberdade e todos os outros modos hegemônicos de simbolização da unidade comunitária dos Estados Unidos. Do outro lado, estão os que cometeram o crime infinito e que, por isso, devem sofrer a vingança da “justiça infinita”. Esclarecendo os termos, para o autor há duas formas principais de simbolizar a comunidade: uma como a soma das partes, em que a comunidade é imaginada como a implementação de um existir em comum, que seria a polícia, e a outra como uma divisão do todo, imaginando a comunidade como um debate sobre o bem comum, que seria a política. O consenso ocorre quando o político é transformado em polícia. E uma das formas de unir os indivíduos ao Estado é através do medo: para Rancière, estamos supostamente na era do consenso automático. Mas o estado consensual em sua forma final não é o estado gerencial, mas o estado reduzido à sua pura essência (ao policial), e a comunidade sensível que serve a esse estado é a comunidade do medo. E conclui: “Eu não defino consenso pela ausência de posições polêmicas. Eu defino como uma afirmação da natureza intocável dos dados

sensíveis, ou seja, um monopólio sobre a descrição das situações”. (2014c, p. 94-95, 99, 120-121, p.157, tradução nossa)

Assim, em seu ponto de vista, nem sempre o político existe. E quando existe, não é em um espaço independente, mas se concretiza como um debate acerca do bem comum, sobre os objetos e formas de existência prescritos pela polícia: sempre existe como uma redistribuição do espaço policiado e como um desafio à estruturação do espaço comunitário. (2014c, p. 158)

Em sua 8ª tese sobre a política, Rancière afirma que “O trabalho essencial da política é a configuração de seu próprio espaço. É fazer com que o mundo de seus sujeitos e suas operações sejam vistos. A essência da política é a manifestação do dissenso como a presença de dois mundos em um.” (2010a, p.37. Tradução nossa)

Um exemplo que deixa a tese mais clara é o da intervenção policial em espaços públicos, que não tem por princípio interpelar os manifestantes, mas dispersar a manifestação. A frase que sintetiza a posição da polícia (não a corporação, mas no sentido de Rancière: em uma forma de partilha do sensível) é “continuem seu caminho, não há nada para ver aqui!”. A polícia assegura que o espaço de circulação é apenas para circulação. Já a política consiste em transformar o espaço de circulação em um local em que sujeitos aparecem, em reconfigurar um espaço de forma diferente do que é advogado pela polícia, mostrando que há outras

possibilidades de fazer, ver e nomear. (RANCIÈRE, 2010a, p. 37; RUBY, 2009)

Contudo, Rancière não limita o político às manifestações, passeatas, greves: a redistribuição do sensível pode emergir em qualquer campo, especialmente na arte, como expressa no texto “The paradoxes of political art”, na coletânea *Dissensus: On Politics and Aesthetics*:

(...) a arte não se torna crítica ou política ao “mover-se além dela mesma” ou ao “sair de si mesma” e intervir no “mundo real”. Não há um “mundo real” que funciona como algo fora da arte. Em vez disso, há uma multiplicidade de dobras no tecido sensorial comum, dobras em que dentro e fora apresentam uma multiplicidade de formas mutáveis, nas quais a topografia do que é “dentro” e o que é “fora” é continuamente atravessada e deslocada pela estética da política e pela política da estética. Não existe o “mundo real”. O que há são configurações claras do que é dado como nosso real, como o objeto de nossas percepções e o campo de nossas intervenções. O real é sempre uma questão de construção, uma questão de “ficção”. (RANCIÈRE, 2010a, p. 148, tradução nossa)

Para o filósofo, uma ficção não é um conto imaginário. É a construção de um conjunto de relações entre uma percepção e outra percepção, entre coisas que se consideram perceptíveis e o sentido que pode ser dado a elas. Um estado de coisas compreende a seleção de um certo número de fenômenos considerados característicos de nosso presente, o uso de uma estrutura interpretativa, na qual eles assumem seu significado e a determinação de um conjunto de possibilidades e impossibilidades que derivam

do que é dado e de sua interpretação. Esta observação do texto “Em que tempo vivemos?” (2014a, p. 203) coaduna-se com o que expõe em *A partilha do sensível* quando advoga um programa literário que passa dos grandes acontecimentos e personagens à vida dos anônimos, como citado anteriormente. “A própria literatura se constitui como uma determinada sintomatologia da sociedade e contrapõe essa sintomatologia aos gritos e ficções da cena pública” (2005, p. 50). Tal fenômeno relaciona-se ao surgimento das massas na cena da história e significa a lógica estética de um modo de visibilidade que revoga a grandeza da tradição representativa. Com isso, o banal se torna belo como rastro do verdadeiro, quando o arrancamos de sua evidência, engendrando uma nova maneira de contar história, isto é, uma forma de dar sentido ao universo empírico das ações obscuras e dos objetos banais (2005, p. 55). Neste sentido, a ficção (fingir) não é propor engodos, porém elaborar estruturas inteligíveis (2005, p. 53).

4 A guisa de conclusão: posicionamentos contemporâneos – destino da arte e compromisso político

Há uma metapolítica da estética que enquadra as possibilidades da arte. (Rancière, **Dissensus: on politics and aesthetics**)

A construção dessa ficção pode ser rastreada nos filmes comentados neste ensaio. *A grande beleza* e *As invasões bárbaras* implicam a noção de tempo como um conjunto de possibilidades e anunciam a ideia de “fim”: fim das utopias e

ideologias em geral; fim de uma visão de mundo que girava em torno da luta de classes; fim da história compreendida como o tempo de uma promessa a se complementar; fim das grandes narrativas e crenças no destino da humanidade; fim do homem, do humanismo, da literatura, da arte e sua autonomia, da modernidade... “O tempo em que vivemos pode, assim, ser referido como o tempo que vem após o fim, um tempo pós-”, diz Rancière (2014a, p. 204). As ficções cinematográficas citadas apontam para a mercantilização e o espetáculo que consumaram completamente a colonização da vida pessoal, de modo que o reinado da mercadoria é, hoje em dia, nada mais que o reinado do individualismo de massa: o reinado das pessoas narcisistas, ávidas de qualquer forma de consumo e prazer (2014a, p. 208). Esses traços ficam patentes nas imagens de Paolo Sorrentino, em que “a grande beleza” parece estar congelada no passado, contrastando com a efemeridade da performance contemporânea, que é parodiada, mesmo sendo dramatizada (ou por isso mesmo), em um pastiche de Fellini, em que a radicalidade do diretor de *La dolce vita* perde a sua contundência: “tudo não passa de um truque”, portanto, de um artifício, como se vê na cena do mágico e da sua girafa que desaparece. Justamente o mago, o bruxo, o feiticeiro que era Fellini, mestre na arte da metamorfose, às vezes pelo grotesco e pelo exagero, perde o seu encanto. Aos personagens de *A grande beleza* só resta consumir a vida em busca do prazer, da festa e do dinheiro e não deixam rastros, desaparecem como a girafa: ilusão do real?

Neste diapasão, pode-se aproximar os dois filmes que foram produzidos fora do circuito de Hollywood, fora da hegemonia da produção dominante da cultura midiática. Em *As invasões bárbaras*, a beleza é substituída pela ideologia nostálgica da utopia. A atmosfera do pós-tudo da pós-modernidade constata o deslocamento de uma história aberta para o futuro, destinado a morrer como o protagonista Rémy. A presença insidiosa da morte revela um presente precário que será substituído por outro presente igualmente precário, em um tempo pós.

O fio que nos conduziu a estas reflexões foram as ideias recolhidas no pensamento de Jacques Rancière. Assim, lemos Rancière com Rancière, procurando links com outros pensadores que nos ajudam a enxergar a clareza e o obscuro do contemporâneo. Abdicamos aqui de toda certeza para nos colocarmos sob o signo da dúvida. Se o ponto de partida foram as posições de Sarah Thornton, nada melhor que encerrar com o questionamento que o filósofo francês formulou em relação à perspectiva pessimista que parece ter contaminado nossa visada crítica neste ensaio, que, enquanto tal, é testagem, experimentação, sondagem, ou no sentido do ensaio teatral em francês, *répétition*, repetir para fazer melhor.

Rancière reconhece o pessimismo que atravessa posicionamentos contemporâneos em relação ao destino da arte e ao seu comprometimento político, e esclarece que não se une ao coro dos

enlutados da modernidade. Declara em “*The Aesthetic Revolution and its Outcomes*”:

Pelo contrário, penso que podemos nos distanciar deste clima atual se entendermos que o “fim da arte” não é o destino perverso da modernidade, mas o reverso da vida da arte. Na dimensão em que a fórmula estética une a arte à não-arte desde o início, parece que a vida se situa entre dois pontos desvanescentes: a arte torna-se apenas vida, ou a arte torna-se apenas arte. Já declarei que, levadas ao extremo, cada uma dessas situações implica sua própria entropia, o seu próprio fim. Mas a vida da arte no regime estético consiste precisamente no ir e vir entre essas situações, opondo autonomia e heteronomia, e heteronomia e autonomia, opondo, ao fim e ao cabo, a ligação entre arte e não-arte. (...) Isto significa que há uma certa indecidibilidade nas políticas da estética. Há uma metapolítica da estética que enquadra as possibilidades da arte. A arte estética promete uma realização política que não pode cumprir-se e ganha com esta ambiguidade. É por isso que aqueles que querem isolá-la da política estão de certa forma fora da questão. Por isso também aqueles que a querem realizando sua promessa política estão condenados a certa melancolia. (2010a, p. 132-133, tradução nossa)

Será que, condicionados pelo pensamento de Jacques Rancière, podemos aceitar, sem restrições, como estudiosos de Comunicação no Brasil do século XXI, o que assegura Sarah Thornton sobre o dissidente artista chinês Ai Weiwei: “um artista é um inimigo das sensibilidades generalizadas”?

Referências

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. São Paulo: Brasiliense, 1987, obras escolhidas, v. 1.

BÜRGER, Peter. **Teoria da vanguarda**. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

CAKOFF, Leon. Heróis da resistência. In: PRUDENZI, Angela; RESEGOTTI, Elisa. **Cinema político italiano – anos 60 e 70**. São Paulo: Cosac & Naify, 2006, p. 11-17.

DERRIDA, Jacques. **Espectros de Marx**. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1994.

HANSEN, Miriam Bratu. Estados Unidos, Paris, Alpes: Kracauer (e Benjamin) sobre o cinema e a modernidade. In: CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa R. (orgs.). **O cinema e a invenção da vida moderna**. São Paulo: Cosac & Naify, 2004, p. 405-450.

KAVAFIS, Konstantinos. “À espera dos bárbaros”. Disponível em: <http://www.1folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq2407200617.htm>. Acesso em 10/01/2015

LYOTARD, Jean-François. **La posmodernidad (explicada a los niños)**. Barcelona: Gedisa, 1987.

MARTÍ, Silas. Retrato do artista quando... Entrevista com Sarah Thornton. **Folha de S. Paulo**. Ilustrada, 18/02/2015, p. C1.

MORALES, Wilson. The Dreamers: An Interview with Bernardo Bertolucci, 02/2004. Disponível em: <http://www.blackfilm.com/20040130/features/bertolucci.shtml>. Acesso em: 26/05/2013.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível: estética e política**. São Paulo: EXO experimental org. / Ed. 34, 2005.

_____. **Dissensus: on politics and aesthetics**. Londres/ Nova York: Continuum, 2010a.

_____. Estética como política. **Devires: cinema e humanidades**. Belo Horizonte: UFMG, v. 7, n. 2, 2010b. p. 14-36. Disponível em: http://issuu.com/revistadevires/docs/devires_v7n2. Acesso em: 8/01/2015.

_____. **Política de la literatura**. Buenos Aires: Libros del Zorzal, 2011, p. 75-107.

_____. **As distâncias do cinema**. Rio de Janeiro:

Contraponto, 2012a.

_____. **O espectador emancipado**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012b.

_____. Em que tempo vivemos?. **Revista Serrote**. Rio de Janeiro: IMS, n° 16, abril, 2014a, p. 203-222.

_____. **Les grands entretiens d'artpress**: Jacques Rancière. Paris: Artpress, 2014b.

_____. **Moments politiques**: interventions 1977-2009. Nova York: Seven Stories, 2014c.

RUBY, Christian. **L'interruption**: Jacques Rancière et la politique. Paris: La Fabrique, 2009.

From the barbarian invasions to the great beauty: media and utopia, confrontations between aesthetics as politics

Desde las invasiones bárbaras hasta la gran belleza: media y utopía, enfrentamientos entre estética y política

Abstract

The deadlocks which characterize the contemporary may be related with the loss of sense of utopia, mark of modernity, and affect the aesthetic regime of art and media, and also lead to review the concept of autonomy, another potency of modernity. Motivated by Jacques Rancière's theories, this paper tries to test the profitability of concepts he worked, to question the relationship between aesthetics and politics, media and (post)utopia, which are dramatized, for example, in the films *The barbarian invasions* (2003), from Canadian Denys Arcand, and *The great beauty* (2013), of Italian Paolo Sorrentino.

Keywords

Rancière. Aesthetics. Politics.

Resumen

Los impases que caracterizan el contemporáneo pueden estar relacionados con la pérdida del sentido de la utopía, huella de la modernidad, y afectan al régimen estético del arte y los medios de comunicación, y conducen aún a revisar el concepto de autonomía, otra potencia de la modernidad. Motivado por las teorías de Jacques Rancière, el presente ensayo intenta investigar la rentabilidad de conceptos por él formulados para poner en tela la relación entre estética y política, media y (post)utopía, que se dramatizan, por ejemplo, en las películas *Las invasiones bárbaras* (2003), del canadiense Denys Arcand, y *La gran belleza* (2013), del italiano Paolo Sorrentino.

Palabras clave

Rancière. Estética. Política.

Recebido em:
30 de outubro de 2015

Aceito em:
07 de novembro de 2015

Expediente

A revista E-Compós é a publicação científica em formato eletrônico da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação (Compós). Lançada em 2004, tem como principal finalidade difundir a produção acadêmica de pesquisadores da área de Comunicação, inseridos em instituições do Brasil e do exterior.

E-COMPÓS | www.e-compos.org.br | E-ISSN 1808-2599

Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação. Brasília, v.18, n.3, set./dez. 2015.

A identificação das edições, a partir de 2008, passa a ser volume anual com três números.

Indexada por Latindex | www.latindex.unam.mx

CONSELHO EDITORIAL

Alexandre Farbiarz, Universidade Federal Fluminense, Brasil

Alexandre Rocha da Silva, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil

Ana Carolina Damboriarena Escosteguy, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Brasil

Ana Carolina Rocha Pessoa Temer, Universidade Federal de Goiás, Brasil

Ana Regina Barros Rego Leal, Universidade Federal do Piauí, Brasil

Andrea França, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Brasil

André Luiz Martins Lemos, Universidade Federal da Bahia, Brasil

Antonio Carlos Hohlfeldt, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Brasil

Arthur Ituassu, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Brasil

Álvaro Lorangeira, Universidade Tuiuti do Paraná, Brasil

Ângela Freire Prysthon, Universidade Federal de Pernambuco, Brasil

César Geraldo Guimarães, Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil

Cláudio Novaes Pinto Coelho, Faculdade Cásper Líbero, Brasil

Daisi Irmgard Vogel, Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

Denize Correa Araujo, Universidade Tuiuti do Paraná, Brasil

Eduardo Antonio de Jesus, Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, Brasil

Daniela Zanetti, Universidade Federal do Espírito Santo, Brasil

Eduardo Vicente, Universidade de São Paulo, Brasil

Elizabeth Moraes Gonçalves, Universidade Metodista de São Paulo, Brasil

Erick Felinto de Oliveira, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Brasil

Francisco Elinaldo Teixeira, Universidade Estadual de Campinas, Brasil

Francisco Paulo Jamil Almeida Marques, Universidade Federal do Paraná, Brasil

Gabriela Reinaldo, Universidade Federal do Ceará, Brasil

Goiamérico Felício Carneiro Santos, Universidade Federal de Goiás, Brasil

Gustavo Daudt Fischer, Universidade do Vale do Rio dos Sinos, Brasil

Herom Vargas, Universidade Municipal de São Caetano do Sul, Brasil

Itania Maria Mota Gomes, Universidade Federal da Bahia, Brasil

Janice Caiafa, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil

Jiani Adriana Bonin, Universidade do Vale do Rio dos Sinos, Brasil

José Afonso da Silva Junior, Universidade Federal de Pernambuco, Brasil

José Luiz Aidar Prado, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, Brasil

Juçara Gorski Brittes, Universidade Federal de Ouro Preto, Brasil

Kati Caetano, Universidade Tuiuti do Paraná, Brasil

Lilian Cristina Monteiro França, Universidade Federal de Sergipe, Brasil

Liziane Soares Guazina, Universidade de Brasília, Brasil

Luiza Mônica Assis da Silva, Universidade de Caxias do Sul, Brasil

Luciana Miranda Costa, Universidade Federal do Pará, Brasil

Malena Segura Contrera, Universidade Paulista, Brasil

Maria Ogécia Drigo, Universidade de Sorocaba, Brasil

Maria Ataíde Malcher, Universidade Federal do Pará, Brasil

Marcia Tondato, Escola Superior de Propaganda e Marketing, Brasil

Marcel Vieira Barreto Silva, Universidade Federal da Paraíba, Brasil

Maria Clotilde Perez Rodrigues, Universidade de São Paulo, Brasil

Maria das Graças Pinto Coelho, Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Brasil

Maurício Ribeiro da Silva, Universidade Paulista, Brasil

Mauro de Souza Ventura, Universidade Estadual Paulista, Brasil

Márcio Souza Gonçalves, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Brasil

Micael Maiolino Herschmann, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil

Mirna Feitoza Pereira, Universidade Federal do Amazonas, Brasil

Nísia Martins Rosario, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil

Potiguara Mendes Silveira Jr, Universidade Federal de Juiz de Fora, Brasil

Regiane Regina Ribeiro, Universidade Federal do Paraná, Brasil

Rogério Ferraraz, Universidade Anhembi Morumbi, Brasil

Rose Melo Rocha, Escola Superior de Propaganda e Marketing, Brasil

Rozinaldo Antonio Miani, Universidade Estadual de Londrina, Brasil

Sérgio Luiz Gadini, Universidade Estadual de Ponta Grossa, Brasil

Simone Maria Andrade Pereira de Sá, Universidade Federal Fluminense, Brasil

Veneza Mayora Ronsini, Universidade Federal de Santa Maria, Brasil

Walmir Albuquerque Barbosa, Universidade Federal do Amazonas, Brasil

17/17

Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação | E-compos, Brasília, v.18, n.3, set/dez. 2015.

COMISSÃO EDITORIAL

Cristiane Freitas Gutfreind

Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Brasil

Irene Machado

Universidade de São Paulo, Brasil

CONSULTORES AD HOC

Claudia Peixoto de Moura, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Brasil

Francisco Rüdiger, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Brasil

Juremir Machado da Silva, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Brasil

Maria Aparecida Baccega, Universidade de São Paulo, Brasil

Roberto Tietzmann, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Brasil

EQUIPE TÉCNICA

ASSISTENTE EDITORIAL | Márcio Zanetti Negrini

REVISÃO DE TEXTOS | Press Revisão

EDITORIAÇÃO ELETRÔNICA | Roka Estúdio

CONTATO | revistaecompos@gmail.com

COMPÓS | www.compos.org.br

Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação

Presidente

Edson Fernando Dalmonte

Programa de Pós-Graduação em Comunicação

e Cultura Contemporânea - UFBA

edsondalmonte@uol.com.br

Vice-presidente

Cristiane Freitas Gutfreind

Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social – PUC-RS

cristianefreitas@puccrs.br

Secretário-Geral

Rogério Ferraraz

Programa de Pós-Graduação em Comunicação

Universidade Anhembi Morumbi

rogerioferraraz@anhembimorumbi.edu.br