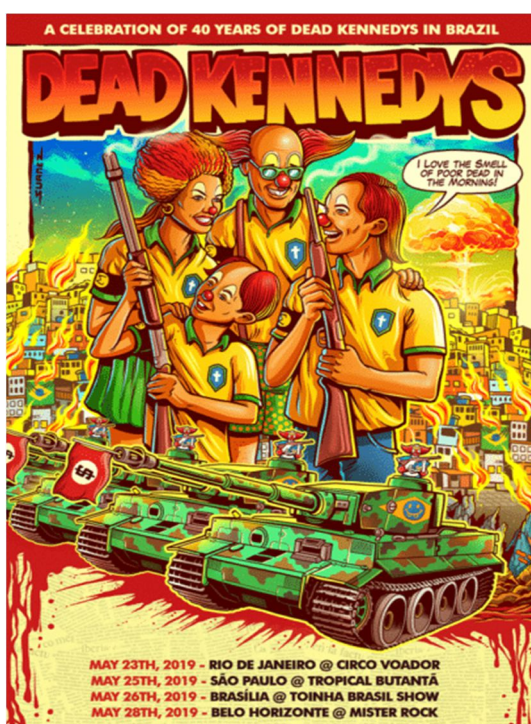


EM CARTAZ, CHEIRO DE POBRE (MORTO): UMA NECROPOLÍTICA TEXTUALIZADA NA COMPOSIÇÃO DE DIFERENTES MATERIALIDADES SIGNIFICANTES

Liliane Souza dos Anjos¹

Romulo Santana Osthues²



As polêmicas com as quais convivemos desde que o poder executivo da nação foi parar nas mãos do presidente Jair Messias Bolsonaro evidenciam um social doído. Um social apresentado em relações organizadas a partir de redes de significantes que se dão a ver no material que escolhemos para tematizar nosso trabalho. Referimo-nos à imagem em epígrafe, pôster da turnê de aniversário de 40 anos da banda de punk rock Dead Kennedys, elaborado pelo ilustrador alagoano Cristiano Suarez³ e apresentado ao público em abril deste ano, quando o grupo faria shows no Brasil (eles foram cancelados⁴). Alvo de

¹ Professora da Faculdade de Tecnologia do Estado de São Paulo – FATEC, doutoranda em Linguística pela Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP.

² Doutorando em Linguística pela Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP, com bolsa de pesquisa do CNPq.

³ Disponível em: <https://g1.globo.com/pop-arte/musica/noticia/2019/04/22/poster-do-dead-kennedys-no-brasil-mostra-palhacos-vestidos-com-camisas-da-selecao-brasileira.ghtml>. Acesso em: 02 ago. 2019.

⁴ A banda decidiu cancelar os shows por aqui, alegando preservar a segurança dos fãs diante dos comentários odiosos que viram circular na internet. Disponível em: <https://veja.abril.com.br/entretenimento/banda-dead-kennedys-cancela-shows-no-brasil-apos-polemica-com-poster>. Acesso em: 12 de agosto de 2019.

polêmicas, o material mobilizou sujeitos de todo o País ao fazer emergirem problemáticas tão pertinentes a nosso momento histórico.

O debate, hoje já apaziguado, nos legou o cartaz que nos leva à compreensão do jogo satírico que sustenta diferentes relações sociais colocadas em quadro. O objetivo da análise que fizemos foi explorar as relações de sentidos presentes no cartaz, compreendendo os diferentes modos de formulação e de falhas do sentido no simbólico. Assim, colocamo-nos diante da seguinte questão: que possibilidades de resistência há quando a imagem e a língua remetem, em uma composição plural, a materialidades peculiares como o cheiro?

Sabemos por Pêcheux (1990) que deslocar as regras na sintaxe e desestruturar o léxico jogando com as palavras são formas possíveis de resistência no/pelo simbólico. E quando esse deslocamento sintático se dá em composição com outras materialidades significantes, o exercício de escuta exige do analista um gesto de interpretação atento aos diferentes modos de formulação e de falhas do sentido.

Concernidos com a potência do simbólico, nos colocamos a essa escuta que demanda nossa atenção para o visível e o invisível. Como num desfile de rua, tanques de guerra enfileirados avançam com uma bandeira semelhante à bandeira nazista, tendo um cifrão no lugar de uma suástica. Saindo de cada um deles, vemos pequenos palhaços armados, que, especificamente, aludem ao famoso personagem Bozo. Em um segundo plano, uma família – heteronormativamente composta por pai, mãe e dois filhos – veste camisetas que mimetizam os uniformes da seleção brasileira de futebol, cujo emblema próprio foi, sintomaticamente, trocado por uma cruz. Além das camisetas, a figura que representa a mãe veste uma minissaia verde drapeada, típica de líderes de torcidas esportivas. Já a indumentária da figura paterna é complementada por uma bermuda também verde, estampada com bolinhas amarelas, presa por um suspensório. Nos braços direitos de todos os membros dessa família, há braçadeiras, usadas para distinguir os capitães dos demais jogadores em times de futebol, estampadas com a letra grega sigma, símbolo da Ação Integralista Brasileira (AIB), movimento político ultranacionalista e conservador que surgiu em 1930. Já no terceiro e último plano, o fogo incendeia e explode a favela ao fundo da imagem. Todos os membros da família são palhaços: cabelos e perucas; maquiagem; nariz vermelho; bermuda de bolinhas; suspensório. Eles se entreolham enquanto os filhos seguram armas de fogo. Uma das crianças fala, em inglês, o que, em tradução livre, seria “*Eu adoro/amo cheiro de pobre morto pela manhã*”.

A relação que se apresenta entre o primeiro e o segundo planos, por sua vez, funciona em um efeito de contiguidade, cuja regularidade, a figura do palhaço (simbolizada pela família caracterizada como tal e pela personagem Bozo), é responsável por estabelecer uma ligação entre ambos os planos no material. Para a compreensão dessa articulação e consecução da reflexão que materializamos neste artigo, faz-se necessário especificar a figura do *palhaço* e do *nariz vermelho* no cartaz.

Ao longo do século passado, muitos intérpretes de palhaços apostaram em atuações cujas narrativas produziam efeitos de tolice, doçura, abobamento... Nos circos de lona, por exemplo, esquetes encenados entre duplas de palhaços, com frequência, tinham por desfecho algum deles “se dando bem” –

e, para a risadaria geral, com o prejuízo do parceiro. Nas praças, comumente, mímicos portando narizes vermelhos ofereciam flores para conquistar os passantes. Nos hospitais, poucas décadas antes da virada do milênio, crescia a presença de sujeitos (atores profissionais e amadores) interpretando-se palhaços em busca de tornar o ambiente menos hostil (traumatizante, deprimente) ao promoverem o riso entre internos e equipes de saúde. De certa forma, essas práticas romantizaram a palhaçaria, atribuindo-lhe um caráter ingênuo e infantil em dadas condições de produção.

Por outro lado, concomitantemente, a indústria cultural produzia literatura, música, cinema e programas de TV que tinham a figura do palhaço como um filão comercial. Em alguns casos, na contramão dessa imagem entre lírica e pueril, os palhaços passaram a ser significados por uma memória aterrorizante: um encadeamento significativo entre assassino > perverso > sinistro etc. Assim, aquilo que, para alguns sujeitos, diante do nariz vermelho, pode ser significado como cômico, para outros, é o horror. A equivocidade da pequena máscara vermelha se ampliou.

Não somente roteiros macabros fazem com que os palhaços estejam marcados, também, pelo significativo da maldade. Entre tantos que fizeram história, Bozo é o famoso nome que mais nos interessa aqui. Há inúmeras histórias sobre crianças que disseram “coisas feias” ao palhaço no ar (de um “Cram it, clown!”⁵ a um “Vai tomar no cu”⁶), deixando-o “sem graça”. Vemos, assim, que os bastidores da vida privada de seus intérpretes e rumores de situações constrangedoras, mescladas ao próprio jogo de derrisão, troça e zombaria – típicas de muitas práticas palhacescas –, foram construindo essa atmosfera de excentricidade, despautério e sandice em torno da personagem Bozo. E isso faz com que a palavra “bozo” sirva para designar, regularmente com efeito pejorativo, algum sujeito com comportamentos análogos aos que tornaram a personagem reconhecida. No nosso país, a figura política que recebe essa alcunha é o presidente em exercício. “Bozonaro” ou “Bozo” compõem as formulações linguísticas nos mais diversos materiais e espaços de circulação de dizer – como o das redes sociais digitais. Fotografias e vídeos manipulados digitalmente, charges, memes etc. fizeram e ainda fazem circular a imagem de Jair Bolsonaro associada à do palhaço Bozo.

No cartaz, a imagem de Bozo está colada à dos quatro soldados que ocupam os tanques de guerra em primeiro plano, assim como à da figura que ocupa a posição paterna na família ilustrada no segundo plano. O nariz vermelho, a maquiagem sobre os olhos e o formato do cabelo são os pontos que guiam nossa interpretação. Bozo é o pai que detém o conhecimento mortal sobre como eliminar o outro, conforme os soldados à sua semelhança que deixam um rastro de sangue por onde passam com os veículos bélicos, manchando recortes sobrepostos de páginas de jornais que servem, em marca d’água, como plano de fundo para as informações sobre os locais e datas dos shows da banda que aconteceriam no Brasil. E é também aquele que se responsabiliza por transmitir tal conhecimento aos filhos, portadores de armas e que se regozijam da morte do pobre favelado.

⁵ “Cala a boca, palhaço!”, em português (RADFORD, 2016, p. 72-75).

⁶ Disponível em: <https://super.abril.com.br/sociedade/bozo-a-historia-real-por-tras-do-mito>. Acesso em: 01 ago. 2019.

No cartaz, a textualização mortífera é garantida por armas de fogo e tanques de guerra nas mãos de palhaços. A imagem equívoca de Bozo – e de palhaços a ele associados –, em condições de produção que permitem a relação simbólica entre Bolsonaro e esses personagens, se abre para interpretações. Fonética e morfologicamente, a constituição do nome do presidente permite as aproximações com o nome do personagem. De Bolso a Bozo, de Bolsonaro a Bozonaro, a língua ainda possibilita a associação, estando também na base de significação e identificação do presidente como palhaço, que, no caso do cartaz, fica determinado pela belicosidade, pelo conservadorismo, pela eliminação do outro – o pobre favelado, cujo cheiro de seu corpo morto é motivo de prazer.

De volta à formulação linguística, temos, no segundo plano da imagem, articulações inusitadas entre o verbo “adorar/amar” (*love*) ao objeto “cheiro” (*smell*) e seu determinante “de pobre morto” (*of poor dead*). Ao fim, uma indicação temporal, “pela manhã” (*in the morning*), que situa a fala entre tantas outras possibilidades interdiscursivas. Um encadeamento sintático que explora a hierarquia referencial entre os significantes, numa concatenação de determinações, a qual representamos da seguinte maneira:

1. I love it >> Eu adoro/amo isso
- 1.1 I love the smell >> Eu adoro/amo o cheiro
- 1.2 I love the smell of poor >> Eu adoro/amo o cheiro de pobre
- 1.3 I love the smell of poor dead >> Eu adoro/amo o cheiro de pobre morto
- 1.4 I love the smell of poor dead in the morning >> Eu adoro/amo o cheiro de pobre morto pela manhã

Entre o sorriso e o olhar que sustentam sua afirmação, o menino se identifica em um “Eu amo/adoro”. Um sujeito, cujo suporte lhe é dado pela segurança do seio familiar, determinado, primeiramente, por seus gostos, suas preferências. Provocado pelo cheiro, consequência de um acontecimento anterior – a morte do outro –, ele direciona a sua preferência perversa. Um outro não personificado, o indistinto *pobre morto*.

O enunciado, em sua estrutura aparentemente simples, abre-se para a possibilidade de desvio sintático. *I love the smell of poor dead in the morning* substitui *I love the smell of dead poor (people) in the morning*, a maneira considerada gramaticalmente aceitável na língua inglesa. A estrutura sintática em seu excesso vocabular, e inversão sintática incomum, conduz a interpretação a identificar o falante na condição de quem se esforça em falar um inglês “correto”. Alguém que, por um possível “preciosismo”, desliza e evidencia sua carência de conhecimento da gramática da língua inglesa, tomando como parâmetro a gramática de sua própria língua. A ambivalência da formulação linguística, então, é explorada no qualificativo utilizado para o objeto de afeição do garoto. Não se trata de qualquer cheiro, trata-se do cheiro do pobre na condição de cadáver; aí, portanto, tem-se a possibilidade da apreciação afetiva/olfativa.

Tais considerações sobre a formulação linguística unem-se à complexidade da relação entre os significantes *cheiro*, *amor* e *morte*. Relação equívoca entre afeição e cheiros apazíveis, em uma articulação situada na ordem do saber discursivo. Sustentando a afirmação do sujeito, a menção ao cheiro de *pobre*

morto se ancora na visualidade da fumaça, como consequência de um incêndio generalizado na favela. Composto com o enunciado, a imagem sustenta o dito de que favela é lugar de pobre, e é pelo cheiro de sua morte que a relação entre os planos da imagem se potencializa. Um cheiro textualizado linguística e visualmente, em uma composição plural. Vestígio da favela em chamas, o cheiro da morte do pobre é marcado na fala do pequeno palhaço, afetando o modo como este se identifica e a identifica. Uma discursividade que se marca em uma relação histórica entre *pobreza-morte*, *cheiro-pobreza*.

Essa conjugação entre desprestígio social e morte nos permite trazer ao debate a noção de *necropolítica*, do filósofo Achille Mbembe (2018). Em seu ensaio, ele deslinda os atributos fundamentais da soberania: a capacidade de ditar quem pode ou não viver. Exercer o controle sobre vida e morte seria, em suas palavras, “a implantação e manifestação do poder” (MBEMBE, 2018, p. 6). Explorando o conceito foucaultiano de *biopoder*, associado a noções de soberania e de estado de exceção, Mbembe levanta a questão da violência soberana como sinal de poder absoluto, cunhando, para isso, a noção de *necropolítica*. Uma forma de “soberania cujo projeto central não é a luta pela autonomia, mas ‘a instrumentalização generalizada da existência humana e a destruição material de corpos humanos e populações’” (MBEMBE, 2018, p. 10).

A noção de *necropolítica* relaciona-se às formas contemporâneas de subjugação da vida ao poder da morte, afetando as condições de existência de populações inteiras. Em sua análise, o autor levanta a questão do papel do Estado enquanto regulador dessas relações sociopolíticas. Com recursos variados, por meio de operações militares, por exemplo, o Estado pode até mesmo transformar-se em sua própria arma de guerra, elegendo quem é ou não descartável. Podemos dizer que é esse imaginário de uma soberania cruel que sustenta a violência capaz de levar o inimigo à morte. As armas em punho dos palhaços no cartaz textualizam a oposição entre as classes sociais hierarquicamente dispostas, enquanto o cheiro simbolicamente *aprazível* de morte é realçado no comentário mórbido aqui destacado.

Enquanto evidência, o *cheiro*, por sua vez, deve ser questionado. Não por acaso, a história da olfação é atravessada por relações imaginárias entre o sujeito e o olfato. Sobre isso, o historiador Alain Corbin nos legou um brilhante trabalho, *Saberes e Odores* (1987), pelo qual podemos compreender o cheiro relacionado a diferentes efeitos de sentido ligados ao imaginário social dos séculos XVIII e XIX. Em nossa análise, tomamos o cheiro em seu funcionamento enquanto materialidade equívoca afetada pela história. Parte dessa compreensão se deve ao fato de que acreditamos que a condição do humano se dá na ordem do simbólico e que, assim como o olhar, a possibilidade de sentir odores e de interpretá-los, ou ainda a possibilidade de compartilhar de um “silêncio olfativo”, é resultado das tramas sócio-históricas que não podem ser definidas individualmente. Especificamente, as interpretações em torno dos variados cheiros em sociedade, das diferentes classes sociais, mexem nas redes de sentidos, interferindo nos diferentes processos de subjetivação.

Além disso, o avanço nas pesquisas em Análise de Discurso nos permite tais leituras. O entendimento ampliado da relação humana com o simbólico foi e é colocado em diversas maneiras por

autores desse campo, mas são as palavras de Suzy Lagazzi que convocamos para corroborar a nossa argumentação:

Quando tomamos para análise materiais que se estruturam por imagens, músicas, sons, gestos..., nos colocamos uma questão de cunho teórico-analítico, já que nesse caso o discurso se materializa em outras relações que não verbais, e já que se foi o tempo em que a Análise do Discurso se restringia a materiais verbais. Portanto, qual a materialidade do discurso se falamos de objetos simbólicos materialmente heterogêneos? Respondo a isso insistindo que a materialidade do discurso é a linguagem em suas diferentes materialidades significantes, quais sejam: a palavra, a imagem, o gesto, a musicalidade, o aroma, a cor, o enunciado, a cena, o corpo, a melodia, a sonoridade, enfim, diferentes relações estruturais simbolicamente elaboradas pela intervenção do sujeito (LAGAZZI, 2017, p. 36).

“Diferentes relações estruturais simbolicamente elaboradas pela intervenção do sujeito” é o que podemos dizer dessa materialidade que, historicamente, foi modificando a forma de o homem se relacionar com o mundo. O aroma enquanto evidência é, portanto, questionado a partir do que nos permite o quadro epistemológico da Análise de Discurso materialista. Por exemplo, significar o olfato à animalidade, fez parte, por muito tempo, da história humana. O olfato seria o sentido da conservação da vida, detectando perigos, antecipando ameaças, discernindo a podridão. Com o desenvolvimento das ciências, especialmente no século XIX, a atenção se voltou aos odores sociais. Um esforço na descrição do espaço e dos homens que se deu a partir de “uma nova curiosidade” que “convida a desentocar os odores da miséria, a descobrir o fedor do pobre e de sua toca” (CORBIN, 1987, p. 183).

De fato, essa é uma questão que requer um estudo específico, todavia, o funcionamento do cartaz nos permitiu apontá-la, tendo em vista o jogo simbólico plural que se impõe na peça. A univocidade imaginária de um cartaz falha pela impossibilidade de síntese de um sentido para a peça publicitária, corroborada pela polêmica na qual esteve inserida. A análise mobilizou sentidos de violência, conflito social, memórias da favela e de uma certa palhaçaria (ou discursos sobre ela), da política de morte que, hoje, se legitima com a última ascensão presidencial, em um cartaz que, por fim, tornou-se o show em si.

REFERÊNCIAS

CORBIN, Alain. *Saberes e odores: o olfato e o imaginário social nos séculos XVIII e XIX*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

LAGAZZI, Suzy. Trajetos do sujeito na composição fílmica. In: FLORES, Giovana; GALLO, Solange; LAGAZZI, Suzy; NECKEL, Nádia; ZOPPI FONTANA, Mônica (org.). *Análise de Discurso em Rede: Cultura e Mídia*. v. 3. Campinas: Pontes, 2017. p. 23-39.

MBEMBE, Achile. *Necropolítica: biopoder, soberania, estado de exceção, política da morte*. São Paulo: n-1 edições, 2018.

PÊCHEUX, Michel. Delimitações, inversões, deslocamentos. Trad. José Horta Nunes. *Cadernos de Estudos Linguísticos*, Campinas, n. 19, p. 7-24, jul./dez., 1990.

RADFORD, Benjamin. *Bad clowns*. Albuquerque: University of New Mexico Press, 2016.