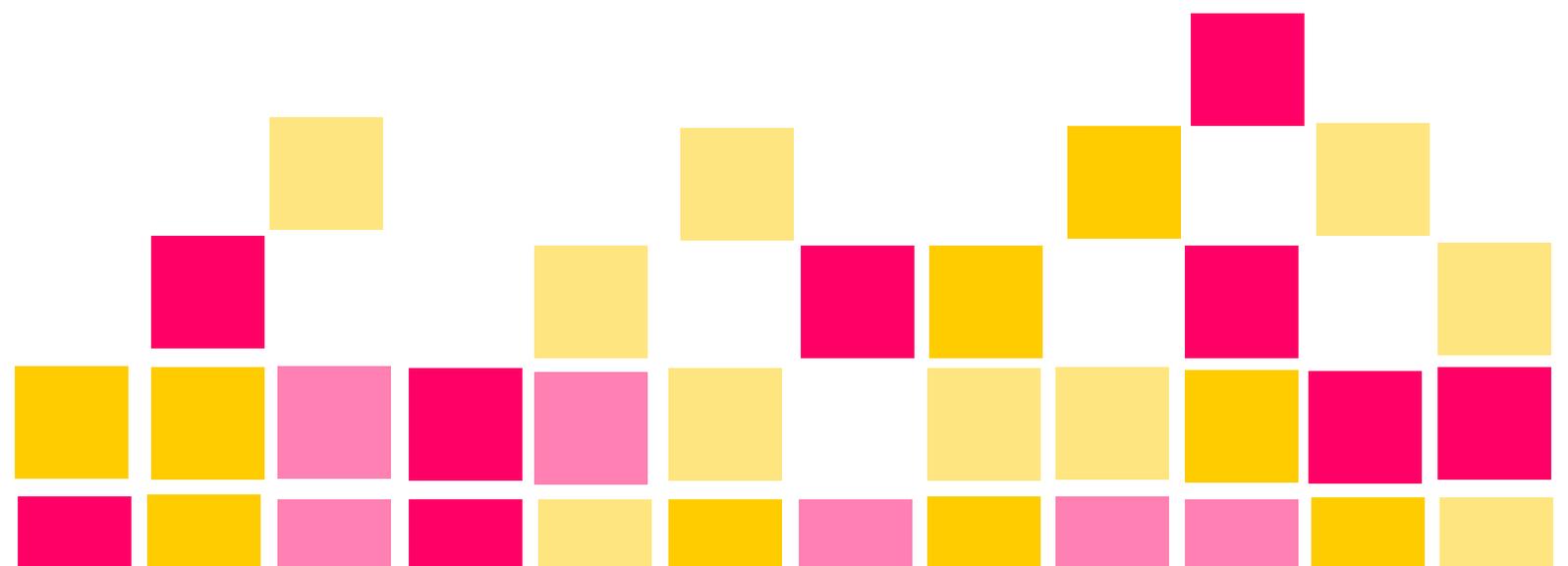


RUMORes

número 23 | volume 12
janeiro - junho 2018





Revista Online de Comunicação, Linguagem e Mídias

N. 23, V. 12 (2018)

Janeiro – Junho de 2018

ISSN: 1982-677X

RuMoRes – Revista Online de Comunicação, Linguagem e Mídias é um periódico científico semestral da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP) publicado por MidiAto – Grupo de Estudos de Linguagem e Práticas Midiáticas e voltado para a divulgação de artigos científicos, resenhas críticas e entrevistas que contribuam para o debate sobre comunicação, cultura, mídias e linguagem. Classificada como B1 no Qualis Periódicos da Capes, a revista conta com apoio do Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais, do Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação da ECA-USP e do Sistema Integrado de Bibliotecas da USP por meio de seu Programa de Apoio a Periódicos Científicos.

Para conhecer o site, acesse: www.revistas.usp.br/rumores

Outras informações podem ser obtidas pelo e-mail: rumores@usp.br

Facebook: www.facebook.com/revistarumores

Para conhecer o grupo MidiAto, acesse: www.usp.br/midiato

Outras informações podem ser obtidas pelo email: midiato@usp.br

Facebook: www.facebook.com/midiatousp

Universidade de São Paulo – Escola de Comunicações e Artes

RuMoRes – Revista Online de Comunicação, Linguagem e Mídias

Avenida Professor Lúcio Martins Rodrigues, 443/bl. A – Cidade Universitária

05508-020 – São Paulo/SP – Brasil

Bases de Dados

Confibercom
Latindex
LatinRev
Portal Capes de Periódicos
Portal SEER
Portal de Revistas da Universidade de São Paulo

Editora Científica

Rosana de Lima Soares
(Universidade de São Paulo)

Editora Executiva

Andrea Limberto Leite
(Universidade de São Paulo)

Comissão Editorial

Cintia Liesenberg
(Pontifícia Universidade Católica de Campinas/SP)

Cláudio Rodrigues Coração
(Universidade Federal de Ouro Preto)

Daniele Gross
(Universidade de São Paulo)

Eliza Bachega Casadei
(Escola Superior de Propaganda e Marketing/SP)

Felipe da Silva Polydoro
(Universidade de São Paulo)

Fernanda Elouise Budag
(Universidade de São Paulo)

Ivan Paganotti
(Universidade de São Paulo)

José Augusto Mendes Lobato
(Universidade de São Paulo)

Juliana Doretto
(Universidade de São Paulo)

Leandro Carabet
(Universidade de São Paulo)

Mariana Duccini
(Universidade de São Paulo)

Mariana Tavernari
(Universidade de São Paulo)

Mariane Harumi Murakami
(Universidade de São Paulo)

Nara Lya Cabral Scabin
(Universidade de São Paulo)

Rafael Duarte Oliveira Venancio
(Universidade Federal de Uberlândia)

Renata Costa
(Universidade de São Paulo)

Seane Alves Melo
(Universidade de São Paulo)

Sílvio Antonio Luiz Anaz
(Universidade de São Paulo)

Thiago Siqueira Venanzoni
(Universidade de São Paulo)

Conselho Científico

Ana Lúcia Enne
(Universidade Federal Fluminense)

Angela Prysthon
(Universidade Federal de Pernambuco)

Atílio José Avancini
(Universidade de São Paulo)

Beltrina Corte
(Pontifícia Universidade Católica de São Paulo)

Eduardo Morettin
(Universidade de São Paulo)

Eduardo Vicente
(Universidade de São Paulo)

Eneus Trindade Barreto Filho
(Universidade de São Paulo)

Felipe de Castro Muanis
(Universidade Federal Fluminense)

Fernando Resende
(Universidade Federal Fluminense)

Flávia Seligman
(Universidade do Vale do Rio dos Sinos;
Escola Superior de Propaganda e Marketing/Sul)

José Francisco Serafim
(Universidade Federal da Bahia)

Gislene Silva
(Universidade Federal de Santa Catarina)

Irene Machado
(Universidade de São Paulo)

Joanita Mota de Ataíde
(Universidade Federal do Maranhão)

Jorge Arbach
(Universidade Federal de Juiz de Fora)

José Carlos Marques
(Universidade Estadual Paulista)

José Luiz Aídar Prado
(Pontifícia Universidade Católica de São Paulo)

Josimey Costa
(Universidade Federal do Rio Grande do Norte)

Laura Loguercio Canepa
(Universidade Anhembi Morumbi)

Luciano Victor Barros Maluly
(Universidade de São Paulo)

Marcia Benetti
(Universidade Federal do Rio Grande do Sul)

Marcio Serelle
(Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais)

Marcus Freire
(Universidade Estadual de Campinas)

Maria Ataíde Malcher
(Universidade Federal do Pará)

Marilda Lopes Ginez de Lara
(Universidade de São Paulo)

Mayra Rodrigues Gomes
(Universidade de São Paulo)

Nancy Nuyen Ali Ramadan
(Universidade de São Paulo)

Ricardo Alexino Ferreira
(Universidade Estadual Paulista)

Rogério Ferraraz
(Universidade Anhembi Morumbi)

Rose de Melo Rocha
(Escola Superior de Propaganda e Marketing/SP)

Samuel Paiva
(Universidade Federal de São Carlos)

Sandra Fischer
(Universidade Tuiuti do Paraná)

Vander Casaqui
(Escola Superior de Propaganda e Marketing)

Vera Lúcia Follain de Figueiredo
(Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro)

Zuleika Bueno
(Universidade Estadual de Maringá)

Universidade de São Paulo

Reitor: Marco Antonio Zago
Vice-Reitor: Vahan Agopyan

Escola de Comunicações e Artes

Diretor

Prof. Dr. Eduardo Henrique
Soares Monteiro

Vice-Diretora

Profa. Dra. Brasilina Passarelli

Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais

Coordenador

Profa. Dra. Esther Imperio Hamburger

Vice-Coordenador

Profa. Dra. Irene de Araújo Machado

Preparação de originais e revisão de textos

Tikinet | Andressa Picosque
Laís Otero

Gabriel George Martins

Diagramação

Tikinet | Karina Vizeu Winkaler
Maurício Marcelo

Catálogo na Publicação

Serviço de Biblioteca e Documentação
Escola de Comunicações e Artes da
Universidade de São Paulo

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

Rumores [recurso eletrônico]: revista online de comunicação, linguagem e mídias / MidiAto
– Grupo de Estudos de Linguagem e Práticas Midiáticas, Escola de Comunicações e
Artes da Universidade de São Paulo. – v.1, n.1, 2007-

São Paulo: ECA/USP, 2007-

Semestral

Título e resumo em português e inglês

Disponível no Portal de revistas da USP: www.revistas.usp.br/rumores

ISSN 1982-677X

1. Comunicação 2. Cultura 3. Meios de comunicação de massa
4. Linguagem I. Universidade de São Paulo. Escola de Comunicações e Artes.
Grupo de Estudos de Linguagem e Práticas Midiáticas II. MidiAto.

CDD 21.ed. – 301.16



Esta obra está licenciada com uma Licença Creative Commons
Atribuição - Não Comercial - Sem Derivações 4.0 Internacional.

Sumário

EDITORIAL	7
DOSSIÊ	
APRESENTAÇÃO “Como criticam os que criticam?”	9
<i>Gislene Silva</i>	
Transformações e atualidade da teoria crítica	13
<i>Vera Veiga França</i>	
Crítica de mídia em perspectiva aberta	32
<i>José Luiz Aidar Prado</i>	
Padrões de manipulação no jornalismo brasileiro: fake news e a crítica de Perseu Abramo 30 anos depois	56
<i>Rogério Christofolletti</i>	
Acontecimento e problemas públicos: elementos para uma crítica da cobertura jornalística	83
<i>Terezinha Silva</i>	
Análise crítica da cobertura da previsão do tempo em portais especializados	106
<i>María Luisa Sánchez Calero</i>	
Etnografia como abordagem teórico-metodológica em estudos de crítica de mídia	128
<i>Lívia de Souza Vieira</i>	

Modos de narrar, formas de descrever: processos de (trans)crição de um corpo	153
<i>Thiago Siqueira Venanzoni</i>	
Crítica de mídia a partir de experiências em web arte	174
<i>Andrea Limberto</i>	
COMUNICAÇÃO José Geraldo Couto: crítica do juízo, juízo da crítica	197
ARTIGOS	
A midiaticização da cultura e a personagem do agente secreto	
James Bond no cinema	208
<i>Gelson Santana, Bernadette Lyra</i>	
O lugar da morada no cinema de Lucrecia Martel e de Pablo Trapero: paisagens anestésicas ou espaços estésicos?	221
<i>Sandra Fischer, Aline Vaz</i>	
Bourdieu e as cenas musicais: limites e barreiras.....	242
<i>Marcelo Garson</i>	
André Bazin e a intermedialidade: por uma historicidade impura do cinema	262
<i>Margarida Maria Adamatti</i>	
Vozes e silenciamento em <i>Veja</i> e <i>Época</i>: o uso político das fontes na cobertura da Copa do Mundo em um ano eleitoral	279
<i>Juliano Vasconcelos Tavares, Teresinha Carvalho Cruz Pires</i>	

A narração de alteridade na ficção e na grande reportagem:

apontamentos sobre os modos de representação do outro na

televisão brasileira..... 299

José Augusto Mendes Lobato

Foto-ostentação: um novo paradigma fotográfico? 319

Michel de Oliveira

EDITORIAL

Crítica da cultura midiática

RuMoRes, revista científica on-line dedicada aos estudos de comunicação, linguagem e mídias traz, no dossiê de sua vigésima terceira edição, um debate sobre a atualidade da crítica de mídia por meio da recuperação de correntes teóricas que sustentaram historicamente o pensamento crítico, da atualização que hoje consideramos necessária e relevante de seus preceitos, da aplicação de critérios para a análise de produções midiáticas atuais e do reforço de um campo de estudo para a crítica de mídia em âmbito acadêmico. A potência presente da crítica funda o dossiê *Crítica de mídia*, organizado pela editora convidada Gislene Silva, da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), incluindo trabalhos desenvolvidos a partir do I Simpósio de Crítica de Mídia, realizado em 21 e 22 de setembro nessa instituição e apresentados nesta edição no texto "Como criticam os que criticam".

Podemos dizer que a crítica, como forma de abordagem, está também presente em todo o corpo da edição, composto por artigos que tratam, inicialmente, de análises fílmicas marcadas pela imbricação entre o social e a cultura das mídias. Em "A midiaticização da cultura e a personagem do agente secreto James Bond no cinema", Gelson Santana e Bernadette Lyra percorrem transformações na personagem cinematográfica de James Bond, especialmente pensando a incidência de sua midiaticização, o que envolve também uma evolução política e audiovisual. Sandra Fischer e Aline Vaz buscam a morada de uma memória pós-ditatorial nos filmes *O pântano* (*La ciénaga*, Lucrecia Martel, 2001) e *Leonera* (Pablo Trapero, 2008) em "O lugar da morada no cinema de Lucrecia Martel e de Pablo Trapero: paisagens anestésicas ou espaços estésicos?", particularmente empenhando a instituição familiar em paisagens anestésicas ou espaços estésicos.

As fronteiras entre o campo das mídias e o das artes são desafiadas a partir de recuperações teóricas densas e específicas. Marcelo Garson, em “Bourdieu e as cenas musicais: limites e barreiras”, trata especialmente dos conceitos de campo, *habitus*, capital cultural e social para compreender recentes produções híbridas. Margarida Maria Adamatti busca, pela obra de André Bazin, impurezas na história do cinema em “André Bazin e a intermedialidade: por uma historicidade impura do cinema”, considerando especialmente os debates sobre autoria e domínio do específico.

A edição termina com reflexões sobre o lugar do outro, considerando coberturas jornalísticas e o olhar fotográfico. “Vozes e silenciamento em *Veja* e *Época*: o uso político das fontes na cobertura da Copa do Mundo em um ano eleitoral”, de Juliano Vasconcelos Tavares e Teresinha Carvalho Cruz Pires, trata do uso político das falas de entrevistados e as implicações disso para a formação da opinião pública. As narrativas de alteridade são colocadas por José Augusto Mendes Lobato nas fronteiras entre ficção e reportagem em “A narração de alteridade na ficção e na grande reportagem: apontamentos sobre os modos de representação do outro na televisão brasileira”, examinando quatro telenovelas e 16 edições do programa jornalístico *Globo Repórter*. Por fim, num salto das memórias pós-ditatoriais, o domínio do familiar nos retorna em “Foto-ostentação: um novo paradigma fotográfico?”, de Michel de Oliveira, que investiga os usos da fotografia nas redes sociais buscando uma conceituação para um regime de exposição do cotidiano e registros domésticos.

Em tempos de grave crise política no país, esperamos que as reflexões propostas possam suscitar debates produtivos sobre a realidade e formas possíveis de intervenção a partir do lugar em que nos encontramos. Que o espaço acadêmico e universitário contribua para a consolidação de posicionamentos críticos e engajados na transformação social e na construção de uma sociedade cada vez mais democrática e participativa. Boas leituras!

Rosana Soares

Andrea Limberto

junho 2018

APRESENTAÇÃO

Como criticam os que criticam?

Para pensar a crítica de mídia, há incontáveis perguntas na busca de respostas que deem conta da complexidade e necessidade dessa tarefa. Pode-se perguntar sobre as naturezas da crítica de mídia, os lugares nos quais se encontra, quais sujeitos a praticam, que diferenças há entre análise e crítica de mídia, quais são as perspectivas teóricas que a orientam. A partir da variedade de indagações abrem-se as possibilidades, igualmente diversas, de se estudar a crítica de mídia em diferentes instâncias ou modalidades: a) na percepção de parâmetros, do “como fazer para criticar”, observando a operacionalização do ofício do crítico e, quando no campo do jornalismo, prestando atenção às implicações éticas e estéticas da cobertura dos acontecimentos noticiados; b) no estudo das críticas de mídia que circulam pela própria mídia, feitas por aqueles especialistas reconhecidos como críticos, ou seja, que possuem saberes que o público não domina; c) na crítica de mídia como gênero textual, praticado pelos especialistas a partir de determinadas convenções reconhecidas pelo público, possibilitando a circulação em espaços já institucionalizados, como jornais, revistas, *blogs*, entre outros; d) nas experiências metacríticas, em termos de conteúdo e forma, das inovações estéticas e estilísticas veiculadas na própria mídia – que, ao propor um novo formato ou gênero, empreendem uma crítica àquilo estabelecido como padrão, realizando-a não como uma análise sobre a mídia, mas no próprio fazer midiático; e) nos modos de leitura e perfis do público de crítica de mídia; f) nas interações sociais de crítica, nas quais receptores criticam de maneira dispersa e informal materiais veiculados nas mídias, não apenas questionando fundamentos de sua produção mas, principalmente,

marcando lutas identitárias e disputas por hegemonia e reconhecimento; g) no estudo das “teorias da crítica”, teorizando sobre os modos de “como criticam os que criticam” e de “como fazer para criticar”; e h) na crítica de mídia noticiosa como recurso didático-pedagógico para ensino e formação de profissionais, como jornalistas, e o trabalho de formação de leitores críticos de produtos midiáticos.

Em pequeno simpósio promovido pelo grupo de pesquisa Crítica de Mídia e Práticas Culturais em setembro de 2017 na Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), alguns pesquisadores da área da comunicação se dedicaram a discutir questões em torno da seguinte pergunta: *como criticam os que criticam?* Dessa atividade resultaram textos, agora publicados como artigos no dossiê. As disposições de pesquisadoras e pesquisadores se complementavam pelo esforço de discutir diferentes perspectivas teóricas de crítica, pensar a crítica de instituições e processos midiáticos de modo mais geral, fazer o exercício de crítica de objetos midiáticos particulares – com destaque para os do campo do jornalismo – e debater objetos midiáticos que se mostram críticos em si mesmos. Para além de possíveis respostas sobre os modos de se fazer a crítica de mídia, esses estudos trazem novas perguntas e problemas.

O dossiê começa buscando desdobramentos teóricos abertos e atuais para a abordagem crítica. Em “Transformações e atualidade da teoria crítica”, Vera Veiga França – da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) – avalia o comprometimento da mídia com o interesse coletivo e a justiça social, recuperando importantes matrizes da teoria crítica e seus desdobramentos para os estudos da comunicação. José Luiz Aidar Prado – da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP) – examina, em “Crítica de mídia em perspectiva aberta”, o tema da polarização pós-2013 no Brasil com base na questão dos afetos, situando a crítica a partir de distintas correntes teóricas. Em seu artigo, Rogério Christofolletti (UFSC) preocupa-se com a ética jornalística e a crítica de mídia em “Padrões de manipulação no jornalismo brasileiro: *fake news* e a crítica de Perseu Abramo 30 anos depois”, sugerindo alguns avanços nas proposições do

autor, especialmente em face dos fenômenos da pós-verdade e das chamadas *fake news*. Em “Acontecimento e problemas públicos: elementos para uma crítica de cobertura jornalística”, Terezinha Silva (UFSC) analisa a cobertura que as revistas *Veja* e *CartaCapital* realizaram da delação de executivos da Odebrecht na operação Lava Jato, fazendo a crítica da cobertura jornalística na percepção do acontecimento.

A recuperação de dados advindos da publicação de conteúdo jornalístico em meios digitais enseja uma crítica de mídia extensiva e ampliada. Em “Análise crítica da cobertura da previsão do tempo em portais especializados”, María Luisa Sánchez Calero (Universidad Complutense de Madrid) investiga tendências e posicionamentos da informação meteorológica em portais especializados. Em “Etnografia como abordagem teórico-metodológica em estudos de crítica de mídia”, Lívia de Souza Vieira (UFSC) propõe a utilização da etnografia baseada na teoria ator-rede, de Bruno Latour, para os estudos de *newsmaking*.

Pensando a crítica de maneira estendida, nas abordagens possíveis entre a tomada artística e ficcional de diferentes narrativas, Thiago Venanzoni – da Universidade de São Paulo (USP) – analisa, em “Modos de narrar, formas de descrever: processos de (trans)criação de um corpo”, três obras audiovisuais, recuperando descrições e narrações sobre corpos em disputa no campo político e suas formas de sociabilidade. Finalmente, em “Crítica de mídia a partir de experiências em web arte”, Andrea Limberto recupera experiências da internet como ponto de partida para uma investigação sobre como o trabalho com recursos digitais tem informado criticamente os circuitos de produção midiática adotando, como estudo de caso, os trabalhos de Lucas Bambozzi e Fábio Fon.

Fechando o dossiê, trazemos os principais tópicos da comunicação feita no evento pelo crítico de cinema e tradutor José Geraldo Couto, que, a partir da ideia de “Crítica do juízo, juízo da crítica”, discutiu questões como a relevância da crítica, a dimensão criativa e especializada da tarefa do crítico, as pressões do mercado, a proliferação de espaços novos de crítica na internet e a política tratada em aspectos cinematográficos.

Temos, então, no dossiê desta edição tanto exercícios de *crítica*, naqueles trabalhos que tratam de objetos/práticas midiáticas, e de *metacrítica*, nos textos em perspectiva teórica e reflexiva. Eles se dispõem, cada um à sua maneira, a observar objetos concretos/empíricos (produtos, processos e discursos) efetivamente em circulação nas mídias, estudar algumas condições de produção e problematizar a finalidade política da crítica. Juntos, assumem a responsabilidade e a urgência de tomar a crítica de mídia como uma tarefa acadêmica.

Gislene Silva

Universidade Federal de Santa Catarina

junho 2018

Transformações e atualidade da teoria crítica¹

Changes and actuality of the critical theory

Vera Veiga França²

1 Uma primeira versão deste trabalho foi apresentada no I Simpósio de Crítica de Mídia: Como Criticam os que Criticam, realizado em 21 e 22 de setembro de 2017 na Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC).

2 Professora do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Fundadora e pesquisadora do Grupo de Pesquisa em Imagem e Sociabilidade (Gris) da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas (Fafich) da UFMG. E-mail: veravfranca@yahoo.com.br.

Resumo

Este artigo trata da crítica de mídia a partir de uma matriz teórica mais ampla, voltada para uma apreciação crítica do papel e das funções de diferentes mídias, tendo como referência e horizonte uma prática comunicativa dirigida para o bem comum. Essa crítica tem como parâmetro a relação e o comprometimento da mídia com o interesse coletivo e a justiça social. Essa matriz teórica, conhecida como teoria crítica, cumpre importante papel, inclusive o de fomentar um bom trabalho de crítica de mídia enquanto atividade específica – crítica de produtos, programas e conteúdos. A herança da teoria crítica é retomada neste estudo por costuras e releituras, num movimento cíclico de referências que dialogam e se modificam. O percurso da reflexão se organiza em quatro tópicos: breve discussão sobre o que é a teoria crítica e suas duas importantes matrizes; crítica e deslocamento dessas matrizes; indícios de um terceiro momento (a retomada); e a influência da teoria crítica nos estudos da comunicação.

Palavras-chave

Teoria crítica, escola de Frankfurt, crítica de mídia, matrizes teóricas, estudos da comunicação.

Abstract

This article approaches media criticism considering a broader theoretical foundation, which is related to the critical appreciation of the roles and functions of different media keeping in the horizon a communicative practice concerned with the common good. The standard this criticism is the relationship and responsibility of the media with the common good and with social justice. Such theoretical framework, known as Critical Theory, plays an important role in promoting good critical work in the specifics of the activity – criticism over goods, programs and content. The tradition of the Critical Theory is revised in this study through approximations and revisiting of references in a cyclical movement that creates dialogue and transformation. Our argument is organized in four topics: a brief discussion on what is Critical Theory and its two most important frameworks; the critique and shift of such frameworks; signals of a third new moment (the revisiting); and the influence of the Critical Theory in Communication studies.

Keywords

Critical theory, Frankfurt school, media criticism, theoretical matrixes, Communication studies.

Neste artigo não estarei tratando da crítica de mídia enquanto atividade específica – crítica de produtos, programas ou conteúdos –, mas de uma matriz teórica mais ampla, voltada para a apreciação crítica do papel e das funções cumpridas pelas diferentes mídias, tendo como referência e horizonte uma prática comunicativa dirigida para o bem comum. Essa crítica, portanto, não tem como parâmetro a questão da qualidade em estrito senso, mas a relação e o comprometimento da mídia com o interesse coletivo e com a justiça social. Essa matriz teórica é conhecida como teoria crítica, e cumpre importante papel inclusive para fomentar um bom trabalho de crítica de mídia.

Permitam-me iniciar esta reflexão a partir de um relato em primeira pessoa: a teoria crítica esteve presente em diferentes momentos de minha trajetória acadêmica, em cada um deles revestindo-se de diferentes leituras. Iniciei minha formação (graduação e mestrado) na década de 1970, quando a teoria crítica estava na ordem do dia. Vivíamos ainda os ecos de 1968; os protestos nos Estados Unidos contra a guerra do Vietnã se propagavam pelo mundo num apelo pela paz e contra toda forma de imperialismo; na América Latina, movimentos revolucionários, motivados pelo exemplo da Revolução Cubana, foram dizimados pela implantação de ditaduras em diferentes países.

O Brasil governado pelos militares viveu seu “milagre econômico” como um milagre para poucos (esperando o crescimento do “bolo”). Sob as benesses do governo, vem ao ar a Rede Globo de televisão. Data também dessa época a criação dos cursos de comunicação social (substituindo e incorporando os cursos de Jornalismo, Relações Públicas e Publicidade), e a palavra de ordem era a formação de profissionais críticos. Desenvolve-se a chamada escola latino-americana da comunicação, tendo como eixo central a crítica ao imperialismo cultural e a luta pela democratização da comunicação. A prática acadêmica e a militância política se misturavam. A base teórica que fundamentava essas reflexões e posicionamentos era teoria crítica; os conceitos de indústria cultural, alienação, massificação eram as referências para criticar tanto o imperialismo cultural latino-americano como as indústrias culturais nacionais.

Nas décadas seguintes, 1980 e 1990, já como docente da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), vivemos novos cenários e novas buscas conceituais. Foi a época das Diretas Já, da imensa comoção popular suscitada pela agonia e morte de Tancredo Neves, das grandes greves de diferentes categorias de trabalhadores, do surgimento de Luiz Inácio Lula da Silva e outras lideranças sindicais e da criação do Partido dos Trabalhadores (PT). Na sequência da Jovem Guarda e da Tropicália, surgem não só novas bandas de rock brasileiro, mas também cantores como Reginaldo Rossi e Almir Rogério, com músicas chamadas de “brega”, porém alcançando estrondoso sucesso, como “Fusão preto”.

Como professora de teorias da comunicação, senti a insuficiência da teoria crítica para explicar tanto os movimentos da sociedade e os fenômenos de massa como o grande sucesso de músicas de qualidade duvidosa; apontar a massificação da audiência e considerar as pessoas como idiotas se revelava um caminho fácil e simplificador. Nesse momento, o pensamento dos teóricos de Frankfurt, considerado monolítico e elitista, começa a receber crítica de vários estudiosos; outras matrizes, capazes de escapar dos determinismos e avaliar melhor o papel do receptor, ocupam as reflexões acadêmicas. O debate em torno da pós-modernidade domina os anos 1980, sucedido por teorias que enfatizam o imaginário, a subjetividade e a particularidade dos sujeitos. O conceito de ideologia perde força e cede lugar aos debates sobre cultura e identidade.

Fazendo um grande salto, chegamos aos nossos dias e à situação vivida hoje pelo Brasil. Assistimos a polarização das eleições de 2014, o impeachment em 2015 e um cenário em que discursos de ódio e intolerância grassam nas redes sociais. A mídia hegemônica se mostrou vitoriosa em seu intento de vilanizar Lula, Dilma Rousseff e o PT e sustentar o golpe impetrado pelos políticos e pelas classes dominantes. O governo ilegítimo de Michel Temer consegue, em pouco mais de um ano, revogar direitos sociais, ameaçar conquistas e colocar o país à venda – e a sociedade reage mais com descrença do que com resistência. Isso sem falar no resto do mundo, na vitória de Donald Trump nos Estados Unidos, no fortalecimento dos movimentos de direita na Europa, nos conflitos que se

perenizam na África e Oriente Médio e na fragilidade dos milhões de imigrantes em busca de acolhida.

Que referências teóricas se mostram adequadas para analisar esse cenário, levando em conta o papel da produção/circulação de informações e representações na constituição dos processos de formação de opiniões, nas dinâmicas e posicionamentos tomados pelos diferentes grupos na sociedade? A realidade pressiona as teorias existentes em busca de novas respostas, as bases teóricas estão voltadas para a singularidade dos sujeitos e as identidades múltiplas e a defesa do receptor crítico também se mostram limitadas. Surgem indícios de uma nova “virada” e da premência de um pensamento que leve em conta as dinâmicas estruturais e as relações de força na sociedade.

Esse momento estimula o resgate da herança da teoria crítica. Naturalmente, não se trata de um resgate puro e simples, mas de costuras e releituras, num movimento cíclico de referências que dialogam e se modificam.

Procurarei abordar essa retomada na reflexão que se segue em um percurso organizado em quatro tópicos: breve discussão sobre o que é a teoria crítica e suas duas importantes matrizes; crítica e deslocamento dessas matrizes; indícios de um terceiro momento (a retomada); a teoria crítica e os estudos da comunicação.

A teoria crítica – duas matrizes

A teoria crítica remete (e se identifica com) diretamente ao pensamento da escola de Frankfurt, sobretudo às reflexões de Theodor Adorno e Max Horkheimer. Devemos convir, no entanto, que ela é mais extensa do que essa escola, e compreende diferentes contribuições voltadas para a denúncia e crítica das relações de dominação predominantes na sociedade capitalista em suas diferentes fases.

Conforme J.-L. Laville (2015, p. 407, tradução minha), “a Teoria Crítica, preconizada por Marx desde 1843, tem por objeto clarificar as lutas e aspirações em andamento no mundo, a fim de preparar o advento de um projeto Emancipatório”.

Nessa linha de entendimento, podemos dizer que a teoria crítica, mais do que uma teoria específica, é uma *perspectiva paradigmática*, um conjunto de

parâmetros que orientam/possibilitam a construção de diferentes teorias. É uma perspectiva que ultrapassa um tratamento descritivo da realidade; ela não tem um estatuto metafísico, mas sócio-ontológico, nos diz Boltanski (1990). De forma sintética, entendemos que ela se caracteriza por três pontos:

- a. apoia-se num pano de fundo estrutural (numa “gramática social”). É uma abordagem histórica e contextualista;
- b. pressupõe a existência de relações sociais desiguais – de um projeto de dominação. Seu operador analítico é a noção de poder;
- c. tem como horizonte uma perspectiva de emancipação – de justiça social.

Trata-se, portanto, de uma matriz teórica que orienta uma análise da sociedade em seus diferentes aspectos – e não especificamente nas práticas comunicacionais. No que tange à comunicação, direciona análises que buscam conjugar o tratamento de situações, práticas e produtos específicos, bem como o funcionamento da mídia de maneira geral, com visada mais ampla, que leva em conta os três aspectos apresentados anteriormente (a abordagem contextual, as relações de poder e o compromisso com a emancipação).

Vários autores e escolas podem se inscrever nessa rubrica de “teoria crítica”. Dentre eles, duas grandes matrizes se destacam³: como já assinalado, a escola de Frankfurt (1940-1950), radicada nos Estados Unidos; a sociologia crítica de Pierre Bourdieu na França (1960-1970)⁴.

Essas duas escolas foram referências teóricas fortes em meados do século passado (até por volta da década de 1980). Em sua crítica ao capitalismo, ambas têm em comum a superação do economicismo marxista; e promovem crítica à dominação capitalista com ênfase no papel da cultura, que seria aviltada pela ideologia e instrumentalizada para a manutenção da dominação.

3 Outra importante matriz (que, no entanto, não será tratada neste artigo) é o pensamento de Antonio Gramsci, que estimulou em grande medida o pensamento crítico latino-americano nos anos 1970.

4 Nesta discussão, tomo como referência central a obra organizada por Bruno Frère (2015b), *Le tournant de la théorie critique*.

O pensamento da escola de Frankfurt é relativamente familiar aos estudiosos da comunicação, sobretudo a partir do conceito de *indústria cultural*, que enfatiza o processo de mercantilização da cultura, a alienação e a manipulação dos membros da sociedade, transformados em “massa”. Para Adorno e Horkheimer (1990, p. 189-191),

As massas desmoralizadas pela vida sob a pressão do sistema e que se mostram civilizadas somente através dos comportamentos automáticos e forçados, [...] devem ser disciplinadas pelo espetáculo da vida inexorável e pela contenção exemplar das vítimas. A cultura sempre contribuiu para domar os instintos revolucionários bem como os costumes bárbaros. A cultura industrializada dá algo mais. Ela ensina e infunde a condição em que a vida desumana pode ser tolerada. [...]

Na indústria cultural o indivíduo é ilusório não só pela estandarização das técnicas de produção. Ele só é tolerado na medida em que sua identidade sem reservas com o universal permanece fora de contestação.

Essa perspectiva é reforçada por Marcuse (1967, p. 31-32, grifos do autor), que diz: “A produção e a distribuição em massa reivindicam o indivíduo *inteiro*; [...] os produtos doutrina e manipulam: promovem uma falsa consciência que é imune à sua falsidade. [...] Surge assim um *padrão de pensamento e comportamento unidimensionais*”, expressão acabada da castração dos indivíduos promovida pela sociedade capitalista avançada.

Na França, a escola crítica teve em Bourdieu sua figura de proa. A reflexão abrangente e vigorosa desse sociólogo, que abarca e incorpora várias tradições sociológicas⁵, recebeu também uma forte inspiração da escola de Frankfurt. Em sua extensa obra, ele teoriza o processo de “reprodução”: a ideia de que os dominados participam e reproduzem as condições da própria dominação, vivendo uma *violência simbólica* (mecanismo que promove a despossessão de um agente social com a sua cumplicidade) e a incorporação inconsciente de comportamentos – o *habitus*.

5 Bourdieu foi tradutor e introdutor de Erving Goffman na França.

Bourdieu enxergava o senso comum (a *doxa*) como profundamente ideológico, mantendo iludido (imerso numa falsa consciência) o cidadão comum. Assim, apenas o sociólogo, por seus métodos científicos de afastamento crítico, teria condições de “desvelar” os mecanismos que atuam na dominação da sociedade.

O surgimento das “segundas” escolas

Por vários motivos, essas duas escolas foram bastante criticadas a partir dos anos 1980. Inicialmente, por seu determinismo, pela crença em uma dominação inexorável, marcada pela onipresença e onipotência do poder. O complemento natural dessa visão determinista era uma compreensão redutora dos agentes sociais, negando-lhes qualquer capacidade crítica e de resistência, pela concepção de uma massa dominada. Também foram criticados pelo elitismo (escola de Frankfurt) e pela separação rígida entre ciência e senso comum, em razão da qual apenas o filósofo ou sociólogo poderiam alcançar alguma clarividência.

As críticas geraram reorientações tanto na Alemanha quanto na França.

A teoria crítica da escola de Frankfurt passou por mudanças ao longo da segunda e terceira gerações, com Jürgen Habermas e Axel Honnet. Habermas fez uma crítica da “razão instrumental” (crítica sistemática da razão pela primeira teoria crítica), reivindicando, em sua teoria do agir comunicativo, outro tipo de racionalidade. De acordo com o filósofo, Adorno e Horkheimer deixaram de considerar as experiências morais e os engajamentos normativos dos atores sociais. Assim, ele afirma “a credibilidade e racionalidade dos engajamentos normativos, [...] e busca na pragmática da comunicação os fundamentos de sua Teoria Crítica” (GENARD, 2015, p. 40, tradução minha). Negando a inexorabilidade do projeto de dominação, Habermas vê uma saída (e um processo de construção democrática) por meio das práticas discursivas e da troca de argumentação em processos deliberativos amplos.

Honnet, por sua vez, compartilhando a crítica de Habermas à primeira geração, desloca a ênfase deste último na expectativa de uma comunicação bem-sucedida com as experiências morais de luta pelo reconhecimento que

afetam a construção identitária de grupos minoritários e/ou marginalizados. “A Teoria Crítica se vê a partir daí construída sob o horizonte do *reconhecimento moral* dos atores – enquanto sujeitos morais – e de seu *reconhecimento social* – enquanto membros ativos da sociedade” (GENARD, 2015, p. 40, tradução minha, grifos meus).

Já na França, a crítica a Bourdieu se deu pela *sociologia pragmática da crítica*. Nos anos 1980, Luc Boltanski, ex-discípulo de Bourdieu, promove uma ruptura com a sociologia do mestre na medida em que ela se atém à lógica estrutural que rege a dinâmica social, operando por intermédio da fragilidade e contribuição dos atores sociais –desprovidos de consciência crítica. Boltanski desenvolve uma *antropologia do ator competente*, provido de natureza moral e senso de justiça.

Ele discorda de Bourdieu tanto por supor a exterioridade (afastamento crítico) do sociólogo frente à sociedade (para Boltanski, o sociólogo está imerso na mesma trama social que os sujeitos comuns) quanto pela suposta incapacidade desses sujeitos. Em vez de uma separação, Boltanski aponta um continuísmo entre sujeitos sociais e sociólogos, ambos utilizando os mesmos métodos de leitura da realidade (vemos aí sua proximidade com a etnometodologia – na qual o sociólogo busca apreender e interpretar os métodos utilizados pelos sujeitos sociais para dar sentido e realizar suas ações no dia a dia).

Assim, tanto na Alemanha quanto na França, as matrizes frankfurtianas e bourdieusianas da teoria crítica se veem criticadas pela geração seguinte das respectivas escolas, em nome da experiência e intervenção dos sujeitos, de sua possível autonomia ética. Genard (2015, p. 44, tradução minha, grifos meus), numa leitura pertinente, observa que

A aproximação desses dois encaminhamentos, da Escola de Frankfurt primeiramente, de uma das tendências da sociologia francesa em seguida, permite perceber percursos e evoluções relativamente comparáveis quanto à *passagem de uma teoria crítica de fundamento estruturalista para uma teoria crítica apoiando-se em fundamentos éticos e morais*. Um apoio que se traduz principalmente pelo reconhecimento das *competências morais*

dos atores, por levar a sério suas *experiências* éticas, pela adoção de uma epistemologia continuísta entre as competências cognitivas e morais dos atores e aquelas do sociólogo.

Nessa transição que caracteriza o surgimento das segundas escolas, Genard identifica um movimento da própria antropologia na maneira de apreender a relação entre ator social e valores. Para falar disso, ele retoma uma hipótese de Foucault sobre a configuração de um novo indivíduo na modernidade.

A hipótese de Foucault toma como ponto de partida as antinomias, apontadas por Kant, entre liberdade e determinismo, autonomia e heteronomia. Essas antinomias seriam, conforme Foucault, constitutivas da antropologia da segunda modernidade (a que se inaugura nos séculos XVII e XVIII), quando o indivíduo se torna um “duplo empírico-transcendental”. Ou seja, esse indivíduo é aquele que se vê tensionado entre um e outro polo da antinomia, que vive sua existência empírica assombrado pelo desejo de transcendência.

Genard estende a hipótese foucaultiana do duplo e, elencando vários dualismos – natureza/cultura, espírito/corpo, valores/fatos –, sugere que os dualismos podem ser interpretados de duas maneiras: disjuntiva (isto *ou* aquilo) ou conjuntiva (isto e aquilo). Então, se a antinomia é de fato constitutiva de nossa modernidade (a existência de polos contraditórios), a maneira como ela se constrói pode variar ao longo do tempo: “Se durante o séc. XIX e grande parte do séc. XX prevaleceu a *acentuação disjuntiva*, foi em seguida, e atualmente, antes a *acentuação conjuntiva* que parece se impor” (GENARD, 2015, p. 52, tradução minha, grifos meus).

De igual forma, explorando a distinção entre disjunção e conjunção, Genard se refere ainda a um trabalho de Apel sobre o debate explicar-compreender (ou seja, sobre o trabalho do conhecimento), no qual o filósofo alemão identifica duas fases. A primeira delas é marcada por uma crítica ao positivismo e à sua tentativa de aplicar nas ciências da sociedade os mesmos métodos das ciências da natureza, crítica essa que reivindica a especificidade das ciências humanas, voltadas para a compreensão do sentido (Dilthey seria o maior expoente dessa fase).

Na segunda delas, representada por Wittgenstein (e os jogos de linguagem), a disjunção cede lugar à conjunção. Explicar e compreender não são mais tratamentos excludentes: abordagens objetivantes e hermenêuticas deixam de se opor e se complementam. Causalidades e sentidos podem ser buscados. Aqui objetos hermeneuticamente distintos cedem lugar à pluralidade de olhares sobre os mesmos objetos.

Essas duas posturas – conjunção, disjunção – podem ser encontradas no âmbito da ciência (que tanto pode perguntar por que causas como por quais razões), mas também na vida cotidiana e de indivíduos ordinários. A antropologia da conjunção (que orienta uma epistemologia conjuntiva) explica esse movimento da teoria crítica, nos diz Genard, que passa de uma *abordagem estruturalista* para outra *que leva em conta as experiências de vida*, a natureza moral, as afetações e reações dos indivíduos.

A constatação do dualismo também estimula um novo olhar sobre os seres humanos, que deixam de ser vistos como sujeitos passivos, presos em engrenagens determinantes, para serem considerados como seres que agem, resistem, são afetados, assumem múltiplas identidades (conforme os diferentes registros ou quadros teóricos).

Um terceiro momento?

No entanto, os desdobramentos das teorias críticas não param por aí. As transformações e desafios trazidos pela realidade contemporânea impulsionaram, em nossos dias, uma nova reorientação, que incide agora sobre as “segundas” escolas, estimulando inclusive o resgate e releitura das primeiras.

Dois indicadores podem ser aqui evocados. Um deles, no âmbito *acadêmico*, é o questionamento crescente, por parte de vários autores, da ênfase nas questões do reconhecimento e identitária. As limitações e riscos apontados dizem respeito ao encobrimento das relações de classe e às dinâmicas estruturais, ao fomento dos fundamentalismos, ao abandono dos projetos globais em nome de particularismos e, em última instância, ao que seria uma concessão ao individualismo liberal – privilegiando as satisfações individuais.

Em síntese, o que essa crítica aponta é a tendência ou o risco de que o aprofundamento das críticas em eixos verticais (particularidades) estaria se fazendo em detrimento da compreensão dos eixos horizontais que unem/dividem a sociedade de classes (a dinâmica estrutural). Em última instância, as novas tendências estariam impulsionando lutas e defesas de interesses específicos e abandonando projetos coletivos.

Um segundo indicador vem do *terreno das lutas e movimentos sociais*. Boltanski, em *Le nouvel esprit du capitalisme (Novo espírito do capitalismo, 1999)*, chamou a atenção para o refluxo da crítica – que fora muito intensa nos anos 1965-1975, e se viu reduzida ao silêncio nos anos seguintes (1985-1995). No entanto, naquele momento (final dos anos 1990), ele percebia indícios de uma reversão da tendência.

Em publicação mais recente (BOLTANSKI, 2015), ele avalia que essa reversão aconteceu. Nos primeiros anos do século XXI, movimentos críticos acontecem em vários âmbitos da sociedade – nas relações de trabalho, no seio das empresas, na reação aos cortes das políticas públicas. A mesma tendência se verifica no campo acadêmico, e vários autores – nos campos da filosofia e da sociologia – retomam a tradição da perspectiva crítica e promovem debates propondo seu resgate e atualização.

Não obstante, o sociólogo destaca um ponto crucial – a forte distinção entre os dois momentos (os anos 1965-1975 e a atualidade), que diz respeito ao efeito da crítica, ao seu poder e sua capacidade de atuar na realidade. “Parece-me que hoje, o aumento da presença da crítica não se faz acompanhar de um crescimento no mesmo grau de um poder da crítica, *como se esta não tivesse mais pegada sobre a realidade*” (BOLTANSKI, 2015, p. 190, tradução minha, grifos meus).

Sobre esse novo fenômeno, o autor levanta mais indagações do que respostas. Mas o caminho de sua reflexão aponta para a eficácia – e o poder dissuasivo – da dominação gestonária, das novas formas de governança. No cenário contemporâneo, as formas de resistência crítica e reflexiva encontram grande dificuldade para ultrapassar as representações que as instituições impõem

da realidade econômica, social ou política, ao seu poder de impor quadros e referências de leitura das coisas do mundo⁶. Os dispositivos de governança atuais confundem nossa apreensão da realidade e desarmam a possibilidade de criticá-la. Esses dispositivos são determinados principalmente pela economia – que, conforme Frère (2015a, p. 27-28), substitui a história como instrumento principal de formulação de uma narrativa englobante.

Existem várias formas de dominação, nos diz Boltanski (2015): dominação pelo terror, dominação ideológica e, agora, dominação gestonária. Cada uma delas contém – e ao mesmo tempo desenvolve – formas próprias de se contrapor e esvaziar as críticas. E para cada uma delas se faz necessário adotar formas específicas de resistência e conquista de espaço.

Pensar sobre isso é um grande desafio reflexivo colocado para a sociologia e a ciência política, bem como para cada um(a) de nós enquanto cidadãos e cidadãs. Resta, contudo, indagar de que maneira essa discussão toca nosso domínio de estudo e pesquisa, que é o campo comunicacional.

A influência da teoria crítica nos estudos comunicacionais

Esse tema demanda reflexão mais aprofundada, que ultrapassa os objetivos deste texto, voltado de forma menos pretensiosa para o ressurgimento e a atualidade da teoria crítica. Finalizo com breves apontamentos, pistas para um tratamento posterior mais desenvolvido.

No campo das pesquisas em comunicação, a teoria crítica de matriz frankfurtiana, por meio do conceito de indústria cultural, nos estimulou a analisar e explicitar o comprometimento da mídia com interesses particulares e a natureza ideológica dos produtos midiáticos, bem como denunciar a manipulação das massas. A matriz bourdieusiana, de igual forma, chamou nossa atenção para a inserção estrutural dos meios de comunicação (propriedade dos meios) a serviço da reprodução das condições de dominação.

6 Vale aqui lembrar a intervenção crescente dos grupos de poder (político-econômico) no espaço das redes sociais, manipulando informações, criando e divulgando inclusive as *fake news*.

A virada da teoria crítica em direção aos fundamentos éticos e morais que atuam e movem os indivíduos (com o surgimento das “segundas” escolas), a crença em sua capacidade de promover leituras críticas e reivindicar reconhecimento levaram os estudos comunicativos, numa linha mais normativa, a buscar e defender os processos deliberativos em diferentes instâncias da sociedade, escrutinar os argumentos que são acionados nos debates públicos e analisar e apoiar as lutas por reconhecimento. Também a desenvolver estudos de recepção, identificando resistências, processos de transformação e misturas.

Nesse terceiro momento, em que se busca uma retomada da primeira tradição, o eixo se inclina novamente para a dimensão mais ampla das relações sociais e o pano de fundo estrutural. Conforme Laville (2015 p. 419, tradução minha), é preciso “apoiar os esforços de emancipação sem esquecer as formas renovadas da dominação”; é preciso buscar a complementariedade entre as perspectivas que ressaltam a capacidade crítica dos atores e uma teoria que dê conta das relações de força em um nível macrossocial.

Vejamos o caso brasileiro, buscando refletir sobre os fundamentos teórico-conceituais mais adequados para analisar o papel da mídia na consumação do golpe de 2016 – o afastamento da presidenta Dilma sem comprovação de crime de responsabilidade, apoiado na convicção da culpa. Os meios de comunicação conseguiram formar uma ampla opinião pública favorável ao golpe e transformar a convicção em verdade, prescindindo de fatos comprobatórios. A grande mídia foi uníssona na versão que construiu, pautando a questão da corrupção e associando-a ao PT, acobertando acontecimentos comprometedores de políticos de outros partidos – sobretudo do Partido da Social Democracia Brasileira (PSDB) –, fazendo coberturas tendenciosas, distorcendo fatos, insuflando ódio e intolerância. Sobretudo isto: estimulando a polarização e a criação de dois campos, do bem e do mal.

Duas questões perturbadoras se colocam para nós, professores(as) de comunicação. A primeira delas é lembrar que os profissionais que hoje atuam nas mídias foram formados por nós. Terá faltado em nossas aulas uma certa dose de teoria crítica, buscando formar profissionais mais comprometidos – não

com a verdade, que tem muitas faces, mas com a diversidade de enfoques, a multiplicidade de olhares – e aptos a se situar no embate dos diferentes interesses que atuam no jogo político, camuflados, na maior parte das vezes, de interesse público? Teremos falhado na construção de um olhar mais amplo sobre as práticas comunicativas, de forma a situar o fazer comunicativo, os produtos e os discursos produzidos e colocados em circulação em elos de uma dinâmica mais estendida – que é a constituição da própria realidade social?

A segunda questão se refere à formação da opinião pública. Ouvindo os paineleiros, em 2016, ou assistindo ao imobilismo com o qual vivenciamos, em 2017, uma série de decisões políticas comprometedoras da soberania nacional e do bem-estar de grande parte da população, não teremos lembrado do velho Adorno, descrente da sagacidade das massas, denunciando não apenas a manipulação das informações, mas, por meio delas, aquela mais dolorosa, que é das consciências?

Decididamente, seria uma arrogância intelectual e um triste retrocesso falar da “imbecilidade das massas” ou, pior, na redução das pessoas ao estado de massificação. Significaria desconhecer inúmeros exemplos que atestam o poder de resistência, as barganhas e rugas pelas quais homens e mulheres do povo enfrentam cotidianamente suas adversidades – conforme conceito de táticas, em Michel de Certeau (1996). Não podemos, no entanto, nos furtar a uma avaliação das diferentes condições da experiência.

Já se falou, em outros momentos, a propósito do trabalho da mídia, em “sequestro da experiência”: a mídia estaria nos privando da experiência, condenando-nos a uma vida por procuração. Não concordo com a ideia – ao contrário, entendo que a mídia estende nossa experiência para muito além de nossa vivência imediata, traz referências distintas e alarga nosso horizonte de percepção. Portanto, enriquece ao trazer para nosso campo de apreensão elementos e questões que ultrapassam em muito nosso espaço de inserção física. Trata-se, no entanto, de experiências diferentes – e tanto nossa vivência imediata nos dá parâmetros para a absorção das representações fornecidas pela

mídia como a mídia nos fornece referências outras para balizar/modificar nossos posicionamentos em nossa vida pessoal, cotidiana.

Existem domínios, porém, em que as esferas não se cruzam; alguns aspectos tratados/retratados pela mídia ultrapassam o alcance daquilo que podemos experimentar diretamente. Nesses casos, nossa experiência e absorção não têm outro parâmetro comparativo – e as referências (leituras) trazidas pela mídia se impõem com força de verdade.

Boltanski (2015) faz uma distinção pertinente entre “realidade” e “mundo”. *Realidade* é usada no sentido de realidade *construída socialmente* por um conjunto de regras, rotinas, formas simbólicas e “testes” ou “provas” pelas quais temos que passar. Por *mundo*, o autor entende *aquilo que acontece* – o que remete à impossibilidade de conhecê-lo e controlá-lo completamente (BOLTANSKI, 2015, p. 192-197).

Ora, nossas experiências se enraízam tanto na realidade, como realidade construída, repousando sobre instituições, quanto no mundo. Mas enquanto as primeiras são facilmente reconhecíveis e exprimíveis, as segundas acedem muito mais dificilmente à reflexividade. É preciso, nos diz Boltanski (2015), confrontar realidade e mundo; esse confronto é necessário tanto para uma percepção mais apurada deste (daquilo que acontece) como para testar a evidência e atestar a legitimidade da realidade construída.

Ou seja, precisamos nos dar conta tanto da força como da complexidade das formas de experiência, da interferência e cruzamento de diferentes modos de vida no desenvolvimento das capacidades de crítica e ação dos indivíduos. A rede de causalidades e o leque possível de consequências não se resumem às fórmulas “influência da mídia” e “resistência à mídia”. Esta nos possibilita experiências que se cruzam, complementam ou chocam com as experiências vividas de forma i-mediatas. Ela amplia o mundo vivido para além dos limites de nosso corpo e daquilo que podemos testar diretamente; nos torna, dessa maneira, mais potentes – e mais frágeis. Nesse contexto, não é adequado falar, então, de manipulação das consciências, de massificação dos indivíduos – mas de

amplitude da realidade na qual, graças à mídia, nos vemos inseridos e do conjunto de referências (oriundas de nossa vivência, mas também de outras mídias) de que dispomos para lidar com ela. Daí a grande importância da pluralidade de informações; e daí também o perigo – e o poder – de uma mídia que hegemoniza dada concepção do real. Retomando a distinção trazida por Boltanski (2015), é preciso fazer confrontar “realidade” e “mundo”, confrontar realidades distintas de maneira a dispor de um referencial mais amplo para promover a reflexividade de nossa experiência no mundo.

Susen (2015, p. 175, tradução minha), buscando estabelecer uma reconciliação entre Bourdieu e Boltanski, destaca a abordagem contextualista de ambos para nos lembrar: “a vida social na qual nos encontramos imersos constitui a ‘gramática coexistencial’, quer dizer, ‘o pano de fundo relacional’ de todas as nossas práticas experienciais”. Nossa visão e nossas formas de ação no mundo estão relacionadas à sociedade e ao grupo social ao qual pertencemos, à posição que ocupamos na realidade que vivemos.

Para compreender essa dinâmica, uma boa teoria crítica – bem dosada, resgatando os elementos estruturais sem menosprezar a agência humana e a força da experiência – se faz essencial.

É essa a contribuição que a teoria crítica deve trazer para os estudos comunicacionais: a leitura e compreensão da inserção social dos sujeitos, do alcance de sua experiência, dos elementos e representações que essa inserção lhes torna disponíveis, das forças sociais que agem sobre ele e do seu maior ou menor poder de resistência e reação nesse jogo de forças. Essa compreensão é indispensável para analisar seus posicionamentos, lugares de fala, leitura e opinião sobre a realidade. A teoria crítica não significa uma intervenção direta na realidade; ela é uma ferramenta de análise, um instrumento para produção de conhecimentos. Possibilita uma leitura crítica da realidade e uma crítica mais aguçada e horizontal da produção e do papel da mídia na construção dessa realidade. Esse conhecimento tem duplo alcance: incide, por um lado, na formação de bons profissionais para atuar na mídia, municiados com uma boa

compreensão do alcance e da responsabilidade social de seu trabalho. Ao mesmo tempo, alimentando a crítica da mídia, a teoria crítica encontra outro canal de diálogo com a sociedade, incidindo no conhecimento comum, o conhecimento “das ruas”, estimulando posicionamentos críticos e trazendo novas referências na interlocução entre os indivíduos “ordinários” (o homem comum) nas e com as diferentes mídias.

Referências

ADORNO, T., HORKHEIMER, M. A indústria cultural: o iluminismo como mistificação das massas. In: LIMA, L. C. (Org.). *Teoria da cultura de massa*. 3. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990. p. 159-204.

BOLTANSKI, L. Sociologie critique et sociologie de la critique. *Politix: Revue des Sciences Sociales du Politique*, Paris, n° 10-11, p. 124-134, 1990. Disponível em: <<https://bit.ly/2KiIwLC>>. Acesso em: 27 abr. 2018.

BOLTANSKI, L.; CHIAPELLO, E. *Le nouvel esprit du capitalisme*. Paris: Gallimard, 1999.

_____. Situation de la critique. In: FRÈRE, B. (Org.). *Le tournant de la théorie critique*. Paris: Desclée de Brouwer, 2015. p. 189-217.

CERTEAU, M. *A invenção do cotidiano: artes de fazer*. Petrópolis: Vozes, 1996.

FRÈRE, B. La relance de la critique. In: FRÈRE, B. (Org.). *Le tournant de la théorie critique*. Paris: Desclée de Brouwer, 2015a. p. 7-34.

FRÈRE, B. (Org.). *Le tournant de la théorie critique*. Paris: Desclée de Brouwer, 2015b.

GENARD, J.-L. Sociologie critique, sociologie morale. In: FRÈRE, B. (Org.). *Le tournant de la théorie critique*. Paris: Desclée de Brouwer, 2015. p. 37-66.

LAVILLE, J.-L. La théorie critique: de l'impasse au renouveau: ecoles de Francfort, sociologies pragmatique et publique, épistémologies du Sud. In: FRÈRE, B. (Org.). *Le tournant de la théorie critique*. Paris: Desclée de Brouwer, 2015. p. 407-433.

MARCUSE, H. *Ideologia da sociedade industrial*. Rio de Janeiro: Zahar, 1967.

SUSEN, S. Une réconciliation entre Pierre Bourdieu et Luc Boltanski est-elle possible?: pour un dialogue entre la sociologie critique et la sociologie pragmatique de la critique. In: FRÈRE, B. (Org.). *Le tournant de la théorie critique*. Paris: Desclée de Brouwer, 2015. p. 151-186.

submetido em: 05 abr. 2018 | aprovado em: 14 maio 2018

Crítica de mídia em perspectiva aberta¹

Broad perspectives for media critique

*José Luiz Aidar Prado*²

1 Uma primeira versão deste trabalho foi apresentada no I Simpósio de crítica de mídia: Como criticam os que criticam, realizado em 21 e 22 de setembro de 2017 na Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC).

2 Professor do Programa de Estudos Pós-graduados em Comunicação e Semiótica da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP). É autor de *Habermas com Lacan* (EDUC, 2015) e *Convocações biopolíticas nos dispositivos comunicacionais* (EDUC, FAPESP, 2013) e coautor de *Sintoma e fantasia no capitalismo comunicacional* (Estação das Letras, 2017). É editor da revista Galáxia. E-mail: aidarprado@gmail.com.

Resumo

O que significa hoje fazer crítica midiática? Abordaremos o tema em duas vetorizações: a primeira entendendo a *crítica* a partir de Judith Butler; a segunda situando o *mediático* da crítica a partir da psicanálise, considerando os conceitos de sintoma e fantasia. Como objeto concreto, examinaremos o tema da polarização pós-2013 no país a partir da questão dos afetos. Como dar conta dessa polarização? Como a teoria do discurso, a psicanálise e a semiótica tensiva podem colaborar na tarefa de situar essa polarização a partir da política e do circuito dos afetos?

Palavras-chave

Crítica midiática, psicanálise, política, afetos.

Abstract

What does it mean to criticize media nowadays? We will discuss this theme in two directions: first, conceptualizing *critique* by using Judith Butler; then, we will conceptualize the *mediatic* part from the critique, from the perspective of psychoanalysis, considering the concepts of symptom and fantasy. Concretely, we will examine the polarization in Brazil after 2013, from the idea of affections. How to deal with this polarization? How can discourse theory, psychoanalysis and tensive semiotics collaborate to situate this polarization from politics and the circuit of affections?

Keywords

Media critique, psychoanalysis, politics, affects.

Abordaremos a crítica midiática em perspectiva aberta, a partir de três temas: primeiro, o que é, hoje, crítica?; segundo, como fazer crítica *mediática*, pensando aí o texto e o contexto, em termos de regimes de programação neoliberais, numa situação de convergência e hibridização; e terceiro, por que a perspectiva da crítica deveria ser aberta. De que abertura se trata?

Vamos ao primeiro ponto: a crítica hoje. Butler (2005) retoma o tema da crítica principalmente a partir de Foucault, com a pergunta: *o que significa oferecer uma crítica?* A crítica não deve flutuar acima do mundo, das práticas mundanas, endeusada e abstrata, olhando o panorama econômico e cultural de cima para baixo, mas deve ser dirigida concretamente a práticas, discursos, epistemes e instituições, e perde seu caráter no momento em que é abstraída de sua operação e feita para se sustentar sozinha, como uma generalização. Ela não deve estar descolada de práticas concretas, das disputas e dos conflitos políticos no meio do mundo. Não deve, portanto, ser enunciada como um julgamento, mas deve oferecer novas perspectivas com práticas de valores ligados a lutas concretas, encarando os antagonismos específicos. A crítica deveria, nessa visão, funcionar mais como um cinto de utilidades, como um painel de supervivência na selva e não só de sobrevivência.

Isso lembra a crítica de Badiou ao homem-vítima. Para Badiou (1994), o homem que sobrevive é a vítima, e é preciso sair desse estado. Em outras palavras, não se trata de construir uma teoria normativa forte, que trace diretrizes e planos a partir de julgamentos, mas de abraçar modos concretos de avaliar práticas “em termos de habilidades de alcançar objetivos” (BUTLER, 2005, p. 307). Trata-se, ao fim e ao cabo, de objetivos políticos, para mudar as coordenadas das situações na direção de um mundo mais democrático, num contexto que poderíamos chamar hoje de pós-democrático. Por que pós-democrático? Porque, como dizem Lazzarato e Alliez (2016),

para melhor alastrar o fogo das suas políticas econômicas predatórias, o neoliberalismo promove uma pós-democracia autoritária e policial, gerida pelos técnicos do mercado, ao mesmo tempo que as novas direitas

declaram guerra ao estrangeiro, ao imigrante, ao muçulmano e às camadas mais pobres, para o único proveito das direitas extremas “desdiabolizadas”. São estas últimas que voltam a instalar-se no terreno das guerras civis que elas conseguem subjetivar por meio do reinício de uma guerra racial de classe. A hegemonia neofascista sobre os processos de subjetivação ainda é confirmada pela retomada da guerra contra a autonomia das mulheres e dos devires-menores da sexualidade.

A crítica deve ser pensada nesse contexto de guerras espalhadas, de guerras culturais, polarizadas, estabelecidas contra os imigrantes e minorias, e contra programas de redistribuição, sempre atravessando a economia política e a crítica do Estado. Cultura e economia estão intrincadamente solidárias no capitalismo comunicacional atual.

No seminário *Nascimento da Biopolítica*, Foucault (2008) fala sobre o método que utiliza para investigar o neoliberalismo, através da genealogia dos regimes de veridicção. Para ele, a opção de fazer a história desses regimes implica em “recusar fazer a crítica da racionalidade europeia, do romantismo à Escola de Frankfurt. Não se trata de fazer a crítica da parte opressiva da razão, porque a desrazão é igualmente opressiva” (FOUCAULT, 2008, p. 49). A crítica que ele propõe está em “determinar em que condições e com quais efeitos se exerce uma veridicção, isto é, mais uma vez, um tipo de formulação do âmbito de certas regras de veridicção e de falsificação” (FOUCAULT, 2008, p. 50). Não se trata de dizer, afirma Foucault, “vejam como a psiquiatria é opressiva, já que é falsa”, ou “olhem como é opressiva, já que é verdadeira” (FOUCAULT, 2008, p. 50). O que ele quer é

trazer à luz as condições que tiveram de ser preenchidas para que se tivessem de emitir sobre a loucura, delinquência, sexo os discursos que podem ser verdadeiros ou falsos de acordo com as regras que são as da medicina ou as da confissão ou as da psicologia, ou as da psicanálise. (FOUCAULT, 2008, p. 50)

A crítica depende, portanto, dos objetos com os quais ela se relaciona, e tem de estar atenta para a estrutura de sua própria avaliação, como diz Butler, a partir de Foucault. A pergunta que ela nos lança é: “qual é a relação de nosso

conhecimento ao poder de modo que nossas certezas epistemológicas apoiem um modo de estruturar o mundo que suprime (fora clui) possibilidades alternativas de ordenação”? (BUTLER, 2005, p. 307). Para responder a isso em cada caso, na relação com objetos concretos, é preciso saber como o capitalismo neoliberal vem promovendo enquadramentos no cotidiano de sujeitos e instituições.

O ambiente midiático no neoliberalismo

O segundo aspecto do presente texto busca situar o *mediático* da crítica. Aqui abordaremos vários aspectos. Primeiro, vivemos na era da convergência das mídias. O tema já está repisado – e esse conceito deve ser criticado também –, mas é importante evocá-lo aqui, pois os discursos circulam rapidamente em várias plataformas e recebem respostas e acréscimos de vários interlocutores, nem sempre com argumentos sustentados e sustentáveis, mas que criam públicos de agregados, de aderentes, formando bolhas de posições diversas. Não basta examinar um texto que esses discursos atravessam. É preciso pensar os acontecimentos em sua travessia de plataformas, para mapear posições formadas nesse rastro, nessa travessia.

Assim sendo, aspecto importante da crítica midiática hoje se dá em decorrência dessa atividade de alta circulação e espalhamento de discursos e de posições frente a eles, exigindo cuidado na análise da relação entre texto e contexto. O texto é um momento dessa circulação, e a análise discursiva ou semiótica deve ter clareza dessa relação entre texto e contextos, e da forte intertextualidade daí decorrente. Especialmente, em termos de relação com os contextos, é preciso dar conta da forte presença da economia nos mundos culturais, a partir dos programas neoliberais.

Como diz Wendy Brown, o neoliberalismo não é somente um conjunto de políticas econômicas, uma fase do capitalismo ou a ideologia que liberta o mercado para que se recupere o lucro da classe capitalista, mas uma ordem de razão normativa, estendendo uma formulação específica de valores, práticas e métricas a todas as dimensões da vida, e não somente à econômica (BROWN, 2017, p. 93). Essa racionalidade “refaz, em termos econômicos, a forma, o conteúdo e

a conduta de domínios até agora não econômicos” (BROWN, 2017, p. 93). Essa economicização não envolve sempre monetização: a economicização “implacável e ubíqua de todas as características da vida pelo neoliberalismo não significa que ele marquetize literalmente todas as esferas” (BROWN, 2017, p. 93), mas que ele dissemine “um modelo do mercado para todos os domínios e atividades que configuram os seres humanos exaustivamente como atores do mercado, em todo lugar e apenas como *homo economicus*” (BROWN, 2017, p. 93).

E quem é hoje o *homo economicus*? Não é mais o mercador que busca sem cessar seus interesses, ou o utilitarista clássico que quer minimizar dor e aumentar o prazer; seu projeto hoje é

auto-investir e atrair investidores, de modos que melhorem sua taxa real ou figurativa de crédito e capitalizem seu eu e seu patrimônio, seja através de seguidores das mídias sociais, *likes*, *retweets*, através de rankings e avaliações para todas as atividades e domínios, ou através de práticas mais diretamente monetizadas (BROWN, 2017, p. 94).

Há, portanto, uma economicização dos sujeitos. Nesse sentido, Brown vê três diferenças principais em relação ao liberalismo anterior: a) somos somente e em todos os lugares *homo economicus*; b) este toma forma como capital humano (cujo imperativo é o de fortalecer seu posicionamento competitivo), mais que como figura da troca ou do interesse; c) o modelo atual específico de capital humano é o do capital financeiro e não do produtivo. Assim, cada vez mais,

homo oeconomicus como capital humano se refere a melhorar seu valor de portfolio em todos os domínios da vida, uma atividade voltada a práticas de auto-investimento e atração de investidores. Consumo, educação, treinamento, lazer, seleção de parceiros, são configurados como decisões sobre o auto-investimento relativo a melhorar seu valor futuro. Isso também torna tanto o projeto e a apropriação do *ethos* e da conduta do capital humano indistinguíveis daqueles de todos os capitais financeiros hoje (BROWN, 2017, p. 95).

Como consequência da construção e do espalhamento desse tipo de conduta, altera-se radicalmente a configuração da esfera política, com a transposição dos “princípios políticos democráticos de justiça para o idioma econômico” (BROWN, 2017, p. 95). O Estado se transforma num gestor da nação, e se esvaziam a cidadania democrática e a soberania popular. Por essa razão, falamos anteriormente na pós-democracia liberal, espécie de estado de exceção e de guerra cultural em que os antagonismos não se resolvem em lógicas equivalenciais – para lembrar a lógica da equivalência, de Laclau (2015) –, mas estabelecem condomínios culturais que ficam em guerra permanente com a alteridade discursiva.

Para dar conta desses aspectos dos programas neoliberais, adotamos, em outro texto (PRADO, 2017a), a perspectiva da psicanálise, com os conceitos de sintoma e fantasia. Vimos em trabalhos anteriores (PRADO, 2011, 2013) o papel das interpelações e convocações midiáticas nos contratos de comunicação que visam propor modalizações aos consumidores ativos. Buscamos os pontos sintomáticos do capitalismo comunicacional a partir de temas como sustentabilidade, gourmetização e cultura nerd, entre outros (PRADO, 2017b). Falar em sintoma implica estar atento para a inversão que o enunciador promove de modo a positivar a negatividade de um discurso como o ambientalismo, por exemplo. Lá onde esse discurso critica o funcionamento do capital, o enunciador liberal capitalista instala sua máquina prestidigitadora e faz tamponamento com sua rolha da sustentabilidade, que sutura o furo em que poderia entrar a faca do discurso ambientalista (PRADO, 2015, 2017a, 2017b). Faca vira rolha na inversão sintomal. Rolha espetacular, que dá brilho lá onde haveria tempestade. Em outras palavras, a sustentabilidade é um sintoma no liberal capitalismo.

A localização de sintomas é apenas o primeiro passo para a crítica. Há também um passo posterior, o desmonte da fantasia, que cria a cena do gozo. Aqui os objetos de consumo são colocados como elementos de fantasias dentro de regimes de programação ligados à construção do capital do eu s/a. A fantasia canaliza o gozo e o afeto, transformando-o a partir das coordenadas de prazer, mas sempre há resto que atrapalha a completude esperada (PRADO, 2017a).

Polarização

Em nossa pesquisa atual, temos examinado o tema da polarização pós-2013 no país a partir da questão dos afetos. Como dar conta dessa polarização? Partimos da ideia de que junho de 2013 foi um acontecimento, pelo menos até dia 17, e a polarização se estabeleceu mais fortemente principalmente nos anos seguintes, especialmente na época do impeachment. Buscamos interrogar as mídias hegemônicas e os posts do Facebook de grupos à direita e à esquerda do espectro político. Hoje, deixaremos de lado as mídias hegemônicas e nos concentraremos em alguns desses grupos no Facebook.

Angela Alonso (2016) propôs três ciclos de protestos desde 2013. O primeiro ocorreu em junho de 2013 – a cena é um “mosaico de pequenos movimentos independentes, distribuídos em dois grandes campos”, o dos grupos autonomistas e o dos socialistas, dentro das esquerdas. Segundo a pesquisadora, os primeiros fizeram protestos ‘performáticos’, trabalharam o horizontalismo, a estética anarquista e os símbolos da justiça global. Os movimentos sociais de viés socialista defendiam a *redistribuição*, com uma organização mais tradicional, verticalizada, com bandeiras vermelhas e símbolos conhecidos da luta política de esquerda. Há aí demandas por “expansão e melhora de políticas sociais, transporte e saúde, educação”.

Há aí nesse grupo um discurso que vê na democracia a possibilidade de troca de experiências entre diferentes grupos e um equilíbrio entre diferença e igualdade, em que, numa mesa de discussões, sentam diferentes enunciadores com conhecimentos diversos. Isso lembra a ecologia de saberes em Boaventura Santos (2006, 2007) ou a semiótica da mistura, de Zilberberg e Fontanille (2001). Voltaremos a isso.

Contra esses dois grupos à esquerda, emergiu um terceiro, à direita, caracterizado por

um campo de manifestantes independentes, sem coordenação ou experiência política, atraídos pela internet ou pelo noticiário. Mais expressivo do que propositivo, içou a bandeira nacional. Cartazes, roupas,

pinturas faciais recuperaram os símbolos nacionalistas pelos movimentos pela redemocratização e pelo impeachment de Collor (ALONSO, 2016).

Essa direita se vestiu de verde e amarelo e declarou ódio ao PT, e se reuniu em torno do significante “corrupção”, como se o pemedebismo não fosse o sistema, por excelência, da fisiologia desde os anos 1990. Aqui, portanto, temos mais uma semiótica da triagem e não da mistura.

Nesse front com figuração de “patriota”, havia críticas à hipertrofia e ineficiência do Estado, aos políticos e à retomada da divisa do Fora Collor: “ética na política”. O campo “apatriotado”³ ganhou volume em 2014, enquanto os dois outros campos “esmaeciam”. Três movimentos lideraram os “apatriotados”: o liberal Vem para a rua, o Movimento Brasil Livre, mais à direita, e, no extremo, o Revoltados ON LINE.

Um segundo ciclo começou em março de 2015, afirma Alonso (2016), em que “54 grupos similares se albergaram na Aliança Nacional dos Movimentos Democráticos, fincada em estados tucanos, sobretudo São Paulo, e com suporte do empresariado” (ALONSO, 2016). As manifestações se ampliaram ao redor do discurso anti-Dilma e anti-PT, na defesa do impeachment, contestação esta “expressa em retórica moralizadora de dois sentidos: a afirmação da moralidade pública (anticorrupção) e o moralismo, reiteração de valores da sociedade tradicional (como pátria, religião, família), óbvios nos atos encerrados com rezas e hino nacional” (ALONSO, 2016). O novo herói da pátria colorida é Moro.

O terceiro ciclo ocorreu mais próximo do impeachment, em 2016:

persistiram os patriotas, hibernaram os autonomistas, acordaram os socialistas. Os aliados do PT, os sindicatos, e duas novas coalisões, a Frente Povo sem Medo (cerca de 30 movimentos) e a Frente Brasil Popular (com mais de 70 organizações), recuperaram a pauta petista dos anos 1980: defesa do estado de direito (‘não vai ter golpe’), pró-políticas sociais e combate ao oligopólio dos meios de comunicação (‘o povo não é bobó, abaixo a Rede Globo’). Nessa direção se construíram os atos contra o impeachment, e “em desagravo a Lula” (ALONSO, 2016).

3 Este termo é uma invenção do autor.

A multiplicidade de 2013 se polarizou em 2015 e 2016 em dois campos: um anti-PT e outro contra o golpe. “A cerca invisível de 2013 virou muro de concreto nas votações do impeachment na Câmara e no Senado” (ALONSO, 2016). O acontecimento de 2013, na medida em que vários grupos foram tentando dar sentido a ele, foi sendo disputado e apropriado pelos discursos e perdendo a intensidade inicial, crescendo as totalizações da direita, que canalizaram a inicial pressão da multidão em confronto contra o governo federal, em discursos anticorrupção, discursos de responsabilidade econômica (corte de gastos, mudança de regras previdenciárias) e de apologia a valores tradicionais. Ao mesmo tempo, as instituições começaram inúmeras ações contra o PT a partir do judiciário e da mídia hegemônica.

A ideia central da pesquisa é perpassar vários textos, tanto da mídia hegemônica, quanto de posts do Facebook, quanto de mídias alternativas, a fim de investigar como a polarização entre movimentos à esquerda e à direita se constituiu a partir do acontecimento inicial de 2013. Alguns resultados desse trabalho estão apresentados em Prado (2018) e Prado e Prates (2017a).

A crítica

Nossa questão no presente texto é: como realizar a crítica a partir daí? Consideraremos cinco itens principais:

1. É preciso restabelecer o quadro, o enquadramento; no caso, o da polarização. A polarização enquadra os temas ligados ao reconhecimento como perspectivas de esquerda, que devem ser combatidas, e não se admite mais a argumentação com base nas demandas de reconhecimento, porque elas são esvaziadas por serem lidas, antes de tudo, como de esquerda. O quadro polarizador rotula para esvaziar o debate democrático, reforçando a política neoliberal.
2. A partir desse quadro, quais são as *posições de sujeito* (cf. LACLAU, 2013; HOWARTH; STAVRAKAKIS, 2000) construídas pelos discursos na posteridade do acontecimento de 2013? Aqui, utilizamos o conceito de

acontecimento de Badiou (1996) e de Zilberberg (2011), já tratado em textos anteriores (PRADO, 2013b, 2015, 2016a, 2016b, 2017a, 2017c). Como se dá a dinâmica de antagonismos discursivos no pós-acontecimento?

3. Quais os contratos de comunicação aí estabelecidos, em diferentes textos, tanto das mídias hegemônicas quanto alternativas e de posts dos vários movimentos, tanto à direita como à esquerda, no Facebook? Os contratos são interpelativos e convocam os destinatários para vários programas, ditados a partir de regimes de interação e visibilidade (cf. PRADO, 2013a).
4. Entre 2013 e 2016, marcamos vários pontos temporais ligados a fatos que assumem importância na construção da polarização. Para cada um desses eventos (que não trataremos como acontecimentos) haverá uma coleta de textos e uma análise discursiva. Ela não se reduz à análise de cada texto, mas remete ao quadro maior de circulação das posições antagonistas: que pontos nodais costuram as totalizações discursivas provisórias?
5. Finalmente, como ler o circuito dos afetos ligado a esse quadro geral de polarização que se constrói de 2013 a 2016? Aqui a semiótica tensiva e a psicanálise darão auxílio fundamental. A primeira, a partir dos conceitos de semiótica da mistura e da triagem (ZILBERBERG; FONTANILLE, 2001), como dissemos anteriormente. A segunda, a partir do conceito de gozo e das teorizações da esquerda lacaniana (FONTENELLE, 2013, 2017; NASIO, 1993; ZIZEK, 2013, 2014; ZUPANCIC, 2017).

Abordaremos agora, com mais vagar, esse quinto item. Zilberberg e Fontanille (2001) afirmam que a articulação do valor a partir dos eixos da intensidade e da extensidade se dá a partir dos operadores da triagem e da mistura (extensidade), e dos operadores da tonicidade e da atonicidade (intensidade).

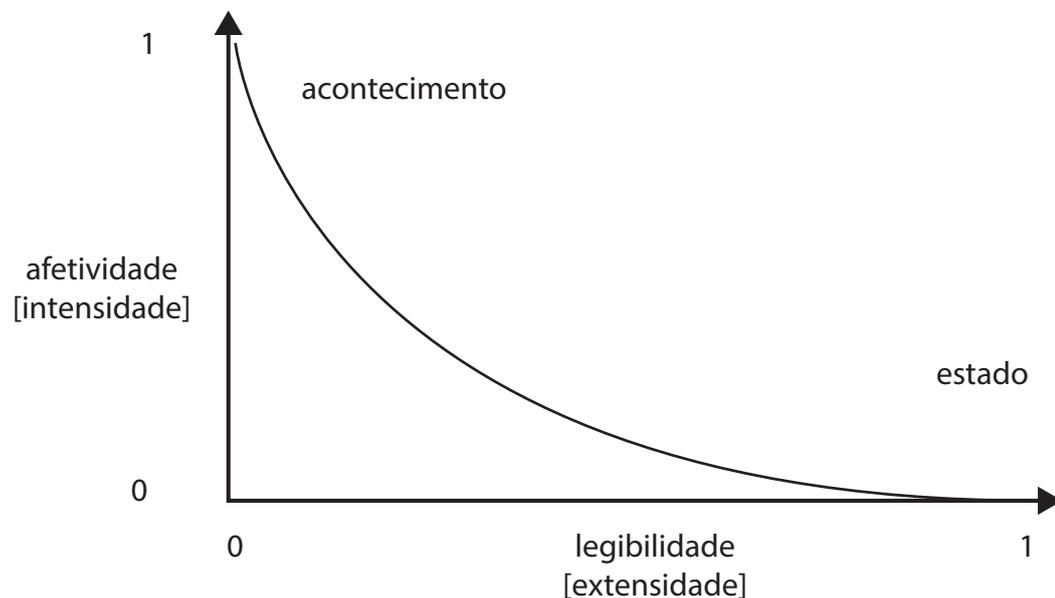


Figura 1: Gráfico tensivo de Zilberberg e Fontanille (2001)

Diz Alexandre Bueno: “a combinação desses dois eixos pode gerar um regime participativo (correlação conversiva em que predomina a mistura) ou um regime exclusivo/ de exclusão (a correlação inversa cujo predomínio é da triagem)” (BUENO, 2015, p. 59). Quando se dá a triagem, elementos são separados:

nas semióticas da triagem a circulação de valores é pequena ou nula, e desacelerada pela solução de continuidade colocada entre o exclusivo e o excluído. Nas semióticas da mistura o tempo da circulação é mais rápido numa cultura em que a valência é difusa do que numa outra em que a valência tende a se concentrar num número restrito de grandezas (ZILBERBERG; FONTANILLE, 2001, p. 29).

Por outro lado:

Numa semiótica da mistura o excesso permite, em nome da ‘tolerância’ da ‘abertura’, do tão justamente denominado ‘pluralismo’, passar da ‘diversidade’ à ‘universalidade’; o acento se desloca da diferença (a desigualdade nesse caso) para a semelhança (a igualdade); a falta, que restabelece a ‘diversidade’ em detrimento da ‘universalidade’, entra em ação assim que decai o fervor das confraternizações entusiastas, o que como cada um pode sentir, é uma questão de tempo: o ápice não suporta a duração (GREIMAS; FONTANILLE, 1993, p. 34).

O operador dominante nos discursos do Vem pra rua é a triagem. Nada se faz em nome da tolerância, da diversidade, da universalidade. A questão aqui seria: que lugar a exclusão vislumbrada nos discursos do Vem pra rua concede à participação? Será nulo? Seria precipitado afirmar que sim, embora haja grande homogeneidade, em que, implícita ou explicitamente, são excluídas classes e grupos sociais, como comunistas, homossexuais, população trans, feministas, negros etc. Ou, prosseguindo com Zilberberg e Fontanille (2001, p. 49): “Como, no regime da exclusão, fazer participar os excluídos?”. Aqui entram em cena a melhoria e a pejoração, a fim de fazer circular os valores. Num microuniverso dirigido pelos valores de absoluto, a participação é obtida por melhoria (elementos antes excluídos são admitidos). Num microuniverso dirigido pelos valores de universo, a exclusão é obtida por pejoração (elementos maus são retirados). Os valores de absoluto estão no eixo da intensidade, no qual domina o foco. Os de universo, na extensidade, na qual domina a apreensão. Assim:

As transformações restritas esforçam-se para determinar e ajustar os valores médios do mais e do menos. A melhoria suspende a exclusão própria dos valores de absoluto, admitindo no espaço dos valores uma zona participativa; a pejoração suspende a participação, delimitando uma zona exclusiva; em relação à intensidade a melhoria pode passar por uma negação; em relação à extensidade a pejoração desempenha o mesmo papel (ZILBERBERG; FONTANILLE, 2001, p. 49-50).

O exemplo que dão os autores vem de *A democracia na América*, de Tocqueville, ao comparar a aristocracia com a democracia na América. Ele, apesar de preferir a aristocracia, aponta os efeitos tensivos da democracia:

Compreendo que num Estado democrático [...] a sociedade não será imóvel: mas os movimentos do corpo social poderão nesse caso ser regulamentados e progressivos; se encontramos aí menos brilho que no seio de uma aristocracia, encontramos também menos miséria; as satisfações serão menos extremas e o bem-estar mais geral; as ciências menos amplas e a ignorância mais rara; os sentimentos menos enérgicos e os hábitos mais suaves; notar-se-ão mais vícios e menos crimes (ZILBERBERG; FONTANILLE, 2001, p. 45-46).

Deixar o sistema aristocrático implica em desistir do ápice dos valores de absoluto e aceitar a difusão, o espalhamento dos valores de universo. A triagem e o fechamento se concentram a partir dos valores de absoluto, como vemos nos discursos do Vem pra rua, enquanto discursos mais democráticos deveriam optar pela mistura e pela abertura, visando a expansão, a participação, a ampliação dos direitos. Isso é o que deveria unificar os programas democráticos, a partir dos valores de universalidade e de diversidade.

O gozo na cultura de consumo

Falemos rapidamente agora da questão do gozo, com a entrada da psicanálise na discussão. Os laços sociais existem a partir das identificações e do gozo investido nos objetos ligados à cultura de consumo e suas fantasias. Como diz Isleide Fontenelle (2017, p. 181), nenhuma característica foi mais fundamental “para a produção do consumidor do que a ideia de paixões como necessárias ao bem-estar geral”. Entre as principais paixões do trajeto de constituição do capitalismo em direção à cultura do consumo estão as paixões ligadas ao egoísmo, a *amor sui* e à busca do prazer. De fato, o capitalismo da produção intensificou a produção na sua primeira fase (1890-1945), aumentando a quantidade de mercadorias produzidas e diversificando a produção, o que exigiu que aumentasse o consumo, implicando convocar os consumidores, isto é, liberar as pulsões ligadas ao consumo, e as paixões daí decorrentes. Ora, isso contradizia o clima moral do primeiro capitalismo, ligado à ética ascética, de que falava Weber. Assim, o capitalismo teve de incitar ao consumo, o que exigiu uma crescente liberação das paixões. Isso fez com que o supereu freudiano fosse gradativamente substituído pelo supereu lacaniano do gozo, cujo imperativo passou a ser: goze! Tenha prazer! Consuma! Isso coincide também com a pós-contracultura, em que o capitalismo pós-1968 internalizou a crise que apelava para uma maior atenção ao desenvolvimento criativo do eu e do trabalho.

Aspecto importante desse processo está no fato de que a publicidade, de certa forma, absorveu a crítica contracultural. Como diz Fontenelle: foi o próprio

“movimento contracultural que deu o material criativo necessário para que as agências de publicidade se reinventassem, pois, a partir de então, a publicidade buscou se renovar sob a feição de um discurso crítico, assumindo certa ‘estética da resistência’” (2017, p. 70).

Tudo isso fez com que fosse necessária uma liberação crescente das paixões e uma flexibilização das identidades e do trabalho. É claro que tal se fez na direção de uma maior capitalização do eu, sob a égide do neoliberalismo, como vimos. Ao mesmo tempo, houve uma crise da esquerda, que não respondeu a contento a essas mudanças do capitalismo neoliberal, por um lado, e, por outro, adotou uma política conciliatória com o pemedebismo, que barrou mudanças estruturais na vida do país, já que isso poderia desagradar o capitalismo tupiniquim e o internacional aqui ancorado para prosseguir sua espoliação ampliada da riqueza nacional.

Mas esse giro de supereus, essa internalização da crítica se configura dentro de um processo mais amplo, em que a sociedade se torna uma montagem perversa, segundo Dufour. Se outrora os cristãos apostavam não no *amor sui*, mas no amor a deus, com o crescimento do capitalismo desde o século XVII, aos poucos, de Pascal a Sade, passando por Mandeville, vai se instaurar um argumento que se propõe a reformar o mundo, contando para isso com o amor próprio, tornando-o esclarecido (DUFOUR, 2013, p. 195). E, para ressaltar os verdadeiros interesses dos demais, é preciso cálculo racional. Segundo Dufour, esse amor próprio esclarecido chama-se amor próprio inofensivo (*harmless*) em Locke.

O próximo passo nesse longo trajeto, desde o amor próprio como negativo para a sociedade até a construção de uma sociedade liberal em que uma espécie de montagem perversa funciona a céu aberto, é a afirmação de que “não é necessário que os indivíduos sejam virtuosos para que a sociedade o seja” (DUFOUR, 2013, p. 99). E o próximo enunciado dessa série é de Mandeville, que afirma que os vícios privados fazem a virtude pública. Tratava-se da construção de uma nova religião em que se apostava “na liberação das paixões concupiscentes e na constituição

de um todo superior à soma das partes” (DUFOUR, 2013, p. 103), ou seja, a providência divina não permite que “as coisas se dispersem nos gozos privados, ela produz, pelo contrário, uma ordem ‘admirável’” (DUFOUR, 2013, p. 103). Hoje essa ordem admirável se chama neoliberalismo, com a respectiva cultura do consumo. Se antes se criticava a cobiça, a ganância, a paixão pelo dinheiro, em Adam Smith isso vira interesse, conforme nos conta Fontenelle (2017, p. 182). O desenvolvimento do capitalismo só foi possível, portanto, com a liberação das paixões, em particular a do amor próprio. Diz Fontenelle:

A formação do liberalismo e do indivíduo moderno, a partir da liberação das paixões, é fundamental para que possamos entender a lógica contida no consumo como espaço de realização de desejos humanos. [...] Embora a noção de interesse já tivesse feito seu trajeto da política para a economia desde o século XVIII, foi apenas na aurora do século XX que a economia lançou mão dos conhecimentos de duas disciplinas emergentes – psicologia e psicanálise – na busca da compreensão do que move os homens e de como fazer um bom uso desse conhecimento para o desenvolvimento econômico (FONTENELLE, 2017, p. 184).

Esse processo leva à formação de uma sociedade dividida em condomínios em que a política se limita à gestão, e em que cada um está atrás de seus desejos e de seu gozo; para realizá-los, tem de se modalizar a partir dos tecnólogos de discursos. De alguma forma, essa sociedade com vontade de perversão se produz um ambiente em que cada tribo vive sua forma de gozo e não aceita o gozo do outro. Espécie de gozo segregado, como diz Safatle (2017), que é concomitante ao aparecimento de uma patologização de comportamentos pelo DSM.

De um lado, mercado segmentado, tribos segregadas em seus gozos, e de outro, uma normatização ancorada numa rica indústria de medicamentos. Isso se realiza, diz Safatle,

como se a integração dessa diversidade tivesse um preço, o de nos afastar da diferença efetiva. Pois esta tem uma característica perturbadora: ela nos é próxima. A verdadeira diferença é algo insuportavelmente próximo, tão próximo cujo contato pode nos mudar, pode nos contagiar, modificando nossa direção, produzindo em nós metamorfoses (SAFATLE, 2017).

Diríamos mais: esse contato transformador pode produzir acontecimentos e novos sujeitos. A polarização nos impediu de qualquer fidelidade ao acontecimento de 2013, ou seja, às promessas de despedebezização da política brasileira, e de construção de uma esfera democrática efetiva entre nós. Tal polarização tem a ver com essa batalha de gozos de viver: de um lado alguns gozam com a mistura, de outro alguns gozam com a triagem. Em linhas gerais, o golpe aplicado não se restringiu ao evento específico do impeachment ou à perseguição jurídica de Lula, enquanto muitos outros políticos de outros partidos continuavam em plena atividade no governo e no congresso. O golpe foi mais amplo, no sentido de, contando com a atuação da mídia hegemônica, construir um quadro geral que esvaziava qualquer debate efetivamente político do que realmente ocorria a partir do confronto que a direita criou com o petismo, a fim de desmontá-lo. Conforme Bosco (2017), o lulismo nasceu sob o signo da conciliação, e o impeachment e a polarização constituíram o processo de retomada do poder pela direita. Não que estivesse afastada dele, pois a conciliação significou justamente o recalçamento de "um conjunto enorme de contradições que, como todo recalque, poderia voltar no real (BOSCO, 2017, p. 59). O recalque retornou e desembocou no processo de polarização, pois para amparar o golpe era necessário recorrer a afetos fundamentais naquele momento: o ódio à esquerda, o ódio ao pobre usando aviões, o medo da classe média perder o rumo do eu s/a, o ressentimento de estar espremida (as classes médias mais afluentes) entre pobres e ricos. Sem a emergência desses afetos tristes não seria possível a sustentação cultural do golpe. Ele trouxe à tona afetos historicamente represados e: é o outro, o mortadela sem estilo, que não sabe o rumo do eu s/a, que me impede de gozar, ele sequestra meu gozo. Isso aparece em muitos posts dos movimentos da direita que estudamos.

Isso posto, como enfrentar o tema da abertura da perspectiva? Ela vem da ideia de acontecimento e de democracia radical. O acontecimento é a ruptura com um *status quo*, mas também com o circuito dos afetos (SAFATLE, 2015) que o sustenta, como vimos acima. Fazer a crítica social e midiática significa falar de lutas concretas, dentro da polarização, de modo a desconstruí-la, a minar sua

sustentação afetiva, em termos de gozo. Só os movimentos sociais concretos podem fazer isso. Em resumo, pensamos a crítica midiática – e a crítica social em termos mais amplos –, considerando o aporte de Butler, via Foucault, ligada às práticas, tendo em conta que a relação com os contextos locais e globais são fundamentais para entender como as marcas e os discursos circulam concretamente em seus embates com outros discursos antagonistas. A polarização se constrói no imaginário e tampona sintomaticamente o real antagonismo. A crítica visa uma atuação frente aos demais discursos e práticas, de modo a fazer ver o antagonismo e a desimaginarizar a polarização⁴. Ela se pensa num quadro emancipatório, considerando emancipação como um universal vazio, não num sentido moderno. É o quadro da democracia radical. Ela tem um movimento profanatório, no sentido de Agamben (2007), e pensa *um novo uso* da palavra no âmbito das práticas. Em termos de Badiou, ela é acontecimental em dois sentidos: um primeiro, de um novo uso da linguagem para que as decorrências do acontecimento possam ser formuladas pelos sujeitos engajados em seu processo de verdade, e um segundo, de construir novos dispositivos democráticos para que essas consequências sejam implantadas e o circuito dos afetos possa mudar dos afetos tristes para os alegres, acontecimentais, de transformação não ancorada no ressentimento, no medo e no ódio.

O acontecimento permite novas experiências com a palavra, novos usos para ela, para essa palavra que não apenas fala do mundo, mas faz fazer no mundo com sua enunciação. A crítica incide nas práticas atuais de modo a abrir a perspectiva acontecimental, o que não significa planejar, prever, construir o acontecimento, mas abrir perspectiva para criar mundos, outros mundos possíveis com o acontecimento, e para tanto é preciso estar preparado para reconfigurar mundos. Por isso, falamos no *aberto* da perspectiva. Isso implica em desnaturalizar

4 O filme *O insulto*, de Ziad Doueiri, de 2017, trabalha muito bem com esse processo de um circuito dos afetos construído em torno do ódio. No filme, isso começa com um desentendimento entre um cristão e um palestino, que se amplifica em um confronto que mexe com todo o Líbano. A saída ocorre dentro dos tribunais, quando os querelantes começam a historicizar esse ódio e a entender o ponto de vista do outro. Com isso, se complexifica a visão de cada um, se desimaginariza a querela, e cada um pode encarar o outro lado sem ódio. Diríamos que se dá um *acontecimento* dentro da discussão do tribunal. Os advogados de um e outro lado são pai e filha, o que duplica o conflito. A ideia fundamental aqui é que o ódio tampona os antagonismos, não permitindo que sejam encarados em toda sua complexidade.

práticas e discursos, desconstruir polarizações e afetos tristes, e em rever o senso comum, mudando os sentidos do consumo e da política (aqui seria o fim do pemedebismo como articulação fisiológica), desarmando as armadilhas do circuito dominante dos afetos. Por isso, a prática da crítica não pode ser abstrata, não pode olhar tudo de cima, mas deve estar engajada nos antagonismos discursivos, deve falar de sua posição concreta no tabuleiro.

A crítica começa como pré-acontecimental, lutando contra discursos antagonistas de modo a abrir a perspectiva para o acontecimento, embora não saibamos como ele será, qual será, quando será. O acontecimento abre a perspectiva desfazendo as linhas de construção e de sustentação de um mundo tornado naturalizado e inanimado. Ele abre perspectiva no sentido de sair do subalterno, do universo da vítima. Há o aberto performativamente inaugurado pelo acontecimento porque ele permite uma emergência, um nascimento. A crítica é o caminho de uma intuição dessa abertura, a de um mundo possível em que muda a máquina antropológica que produz o humano a partir da diferenciação humano/animal⁵. A crítica intui como parar essa máquina no antagonismo de suas práticas.

Referências

AGAMBEN, G. *Profanações*. São Paulo: Boitempo, 2007.

_____. *O aberto: homem e animal*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013.

ALONSO, A. A política das ruas. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 25 set. 2016. Ilustríssima. Disponível em: <<https://bit.ly/2DX7Mmb>>. Acesso em: 10 nov. 2016.

5 Como diz Agamben, "Justamente porque o humano já é, de toda forma, pressuposto, a máquina [antropológica] produz na realidade um tipo de estado de exceção, uma zona de indeterminação na qual o fora não é exclusão de um dentro, e o dentro, por sua vez, tampouco é exclusão de um fora" (2013, p. 64). A máquina antropológica dos modernos exclui de si como não humano um já humano, "isolando o não humano no homem", em que um inumano animaliza o humano.

BADIOU, A. *Para uma nova teoria do sujeito*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1994.

_____. *O ser e o evento*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar: UFRJ, 1996.

BOSCO, F. *A vítima tem sempre razão? Lutas identitárias e o novo espaço público brasileiro*. São Paulo: Todavia, 2017.

BROWN, W. Neoliberalism and the economization of rights. In: LAFONT, C.; DEUTSCHER, P. *Critical theory in critical times: transforming the global political and economic order*. New York: Columbia University Press, 2017. p. 91-112.

BUENO, A. M. Para uma gramática da intolerância. *Entremeios: revista de estudos do discurso*, v. 10, p. 57-68, jan./jun. 2015. Disponível em: <<https://bit.ly/2E2oNvk>>. Acesso em: 5 jan. 2018.

BUTLER, J. What is critique? In: SALIH, S.; BUTLER, J. *Judith Butler reader*. London: Blackwell, 2005. p. 302-322.

DUFOUR, D.-R. *A cidade perversa*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2013.

FONTENELLE, I. A resignificação da crise ambiental pela mídia de negócios: responsabilidade empresarial e redenção pelo consumo. *Revista Galáxia*, São Paulo, v. 13, n. 26, p. 135-147, 2013.

_____. *Cultura do consumo*. São Paulo: FGV, 2017.

FOUCAULT, M. *O nascimento da biopolítica*. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

GREIMAS, A. J.; FONTANILLE, J. *Semiótica das paixões: dos estados de coisas aos estados de alma*. São Paulo: Ática, 1993.

HOWARTH, D.; STAVRAKAKIS, Y. Introducing discourse theory and political analysis. In: HOWARTH, D.; NORVAL, A.; STAVRAKAKIS, Y. *Discourse theory and political analysis: identities, hegemonies and social change*. Nova Iorque: Manchester U.P., 2000. p. 1-18.

LACLAU, E. *A razão populista*. São Paulo: Três Estrelas, 2013.

_____. *Hegemonia e estratégia socialista*. São Paulo: Intermeios, 2015.

LAZZARATO, M.; ALLIEZ, É. *Guerres et capital*. Paris: Amsterdam, 2016. Disponível em: <<https://bit.ly/2GxTu0U>>. Acesso em: 12 fev. 2018.

NASIO, J. D. *Cinco lições sobre a teoria de Jacques Lacan*. Rio de Janeiro: Zahar, 1993.

PRADO, J. L. A. *Regime de visibilidade em revistas*. São Paulo: PUC-SP, 2011. 1 DVD.

_____. *Convocações biopolíticas dos dispositivos comunicacionais*. São Paulo: Educ, 2013a.

_____. Política do acontecimento. *Revista Famecos*, Porto Alegre, v. 20, n. 2, p. 495-520, maio/ago. 2013b.

_____. Comunicação como epistemologia do sul: do reconhecimento à emergência do acontecimento. *Matrizes*, São Paulo, v. 9, n. 2, p. 109-125, jul./dez. 2015.

_____. A política do performativo em Butler. In: GREINER, C. (Org.). *Leituras de Judith Butler*. São Paulo: Annablume, 2016a. p. 15-35.

_____. Comunicação e reinvenção acontecimental da política. In: JESUS, E.; JANOTTI JUNIOR, J.; TRINDADE, E. *Reinvenção comunicacional da política*. Brasília: Compós, 2016b. p. 15-30.

_____. Da antipolítica ao acontecimento: o anarquismo dos corpos acontecimentais. *Comunicação, mídia e consumo*, São Paulo, v. 14, p. 10-30, jan./abr. 2017a. Disponível em: <<https://bit.ly/2GE4k5C>>. Acesso em: 27 mar. 2018.

_____. Decifrando os pontos sintomáticos do capitalismo comunicacional. In: PRADO, J. L. A.; PRATES, V. (Org.). *Sintoma e fantasia no capitalismo comunicacional*. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2017b. v. 1, p. 13-34.

_____. Reconhecimento tenso, acontecimento inaugural: na direção de outra comunicação. *Revista E-Compós*, Brasília, v. 20, p. 1-15, 2017c.

_____. Afetos em confronto: quem vai para a rua? In: FREIRE FILHO, J. (Org.) *Afetos, emoções e sentimentos: horizontes de pesquisa em comunicação*. 2018. No prelo.

PRADO, J. L. A.; CAZELOTO, E. Valor e comunicação no capitalismo globalizado. *Revista E-Compós*, Brasília, v. 6, ago. 2006. Disponível em: <<https://bit.ly/2J03RbU>>. Acesso em: 15 set. 2012.

_____. As tecnologias digitais num futuro despotencializado. In: PRADO, J. L. A.; PRATES, V. (Org.) *Sintoma e fantasia no capitalismo comunicacional*. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2017. v. 1, p. 105-129.

PRADO, J. L. A.; PRATES, V. Sobre a sustentabilidade como fantasia liberal-capitalista: do tampão verde à ecologia sem natureza. *Revista Famecos*, Porto Alegre, v. 22, p. 1-14, 2015. Disponível em: <<https://bit.ly/2E0ptBk>>. Acesso em: 27 mar. 2018.

_____. O significante “povo brasileiro” na crise política do impeachment de Dilma Rousseff. In: CONFERÊNCIA INTERNACIONAL PATOLOGIAS E DISFUNÇÕES DA DEMOCRACIA, 2017, Covilhã. *Anais...* Covilhã, Universidade Beira Interior, 2017a.

_____. (Org.) *Sintoma e fantasia no capitalismo comunicacional*. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2017b.

PRADO, J. L. A. et al. *A invenção do Mesmo e do Outro na mídia semanal*. São Paulo: PUC-SP, 2008. 1 DVD.

SAFATLE, V. *O circuito dos afetos*. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

_____. Descobrir outras formas de gozo pode quebrar nossos tabus e dogmas. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 15 set. 2017. Ilustrada. Disponível em: <<https://bit.ly/2pJI01F>>. Acesso em: 12 fev. 2018.

SANTOS, B. S. S. *A gramática do tempo*. São Paulo: Cortêz, 2006.

_____. *Reinventar a teoria crítica*. São Paulo: Boitempo, 2007.

ZILBERBERG, C. As condições semióticas da mestiçagem. In: CAÑIZAL, E. P.; CAETANO, K. E. (Org.) *Olhar à deriva: mídia, significação e cultura*. São Paulo: Annablume, 2004. p. 69-101.

_____. *Elementos de semiótica tensiva*. São Paulo: Ateliê, 2011.

ZILBERBERG, C.; FONTANILLE, J. *Tensão e significação*. São Paulo: Humanitas, 2001.

ŽIŽEK, S. *Menos que nada*. São Paulo: Boitempo, 2013.

_____. *Event: philosophical journey through a concept*. Londres: Melville House, 2014.

ZUPANCIC, A. *What is sex*. London: MIT Press Cambridge, 2017.

submetido em: 12 fev. 2018 | aprovado em: 22 mar. 2018

Padrões de manipulação no jornalismo brasileiro: *fake news* e a crítica de Perseu Abramo 30 anos depois¹

Patterns of manipulation in Brazilian journalism: fake news and criticism of Perseu Abramo 30 years later

*Rogério Christofolletti*²

1 Uma primeira versão deste trabalho foi apresentada no I Simpósio de Crítica de Mídia: como criticam os que criticam?, realizado em 21 e 22 de setembro de 2017 na Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC).

2 Professor e pesquisador do Departamento e do Programa de Pós-Graduação em Jornalismo da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). Bolsista de produtividade do CNPq. Um dos líderes do Observatório da Ética Jornalística (objETHOS). E-mail: rogerio.christofolletti@uol.com.br.

Resumo

Há exatos trinta anos, o jornalista Perseu Abramo escreveu um curto ensaio em que enumerava cinco padrões de manipulação observáveis nos grandes veículos de comunicação brasileiros. O texto foi publicado apenas em 2003, mas sua permanência e influência podem ser verificadas ainda hoje, principalmente quando se discute a dimensão política dos meios de comunicação. Manipulação da informação é um conceito problemático e raramente enfrentado na bibliografia nacional. Neste artigo, tensionamos a expressão no plano da ética jornalística e da crítica de mídia e sugerimos alguns avanços nos padrões de Abramo, levando em conta a paisagem midiática contemporânea e as ameaças da pós-verdade e das chamadas *fake news*.

Palavras-chave

Manipulação da informação, *fake news*, jornalismo brasileiro, ética jornalística, crítica de mídia.

Abstract

Exactly thirty years ago, the journalist Perseu Abramo wrote a short essay presenting five patterns of manipulation used by the largest Brazilian news outlets. The article was only published in 2003, but its permanence and influence can still be verified nowadays, especially when discussing the political dimension of media. Information manipulation is a problematic concept and rarely discussed in the Brazilian bibliography. Furthermore, we discuss the expression considering journalism ethics and media criticism, and suggest some advances in Abramo's discussions, considering the contemporary media landscape and threats such as post-truths and fake news.

Keywords

Information manipulation, fake news, Brazilian journalism, journalism ethics, media criticism.

O episódio de manipulação informativa mais citado no jornalismo brasileiro é o último debate da eleição presidencial de 1989, realizado em 14 de dezembro por um *pool* de emissoras e veiculado de forma editada pela Rede Globo um dia depois. O confronto entre Fernando Collor de Melo e Luiz Inácio Lula da Silva era o último capítulo de uma campanha longa, acirrada e suja. A primeira escolha de presidente da República pelo voto popular após a redemocratização do país opunha projetos políticos bem distintos, pavimentando a polarização num ambiente democrático ainda inseguro. O debate aconteceu apenas três dias antes da votação em segundo turno, foi transmitido ao vivo, sem cortes, e durou mais de duas horas. Conti (1999, p. 252) lembra que, no dia do programa televisivo, “Lula estava apenas um ponto percentual abaixo de Collor” na pesquisa de intenção de votos, situação que hipertrofiou a importância do evento como instrumento de tomada de decisão pelos eleitores.

No dia seguinte, a sexta-feira, 15, a Globo exibiu duas matérias com resumos, uma no Jornal Hoje e outra no Jornal Nacional. “As duas foram questionadas”, reconheceu a emissora anos depois. “A primeira por apresentar um equilíbrio que não houve, e a segunda por privilegiar o desempenho de Collor. Mas foi a segunda que provocou grande polêmica. A Globo foi acusada de ter favorecido o candidato do PRN tanto na seleção dos momentos como no tempo dado a cada candidato, já que Fernando Collor teve um minuto e meio a mais do que o adversário” (MEMÓRIA GLOBO, 2013).

A versão resumida no Jornal Nacional não só mostrou Collor por mais tempo, mas também em trechos mais confiantes e positivos, dando uma clara impressão de que *vencera* o debate. “É possível argumentar que a escolha das falas dos dois candidatos tentou refletir o conteúdo total do debate. Mas é impossível defender que o Jornal Nacional buscou espelhar o debate de modo neutro e fiel: dar 1 min 12 a mais para Collor foi uma maneira clara de privilegiá-lo” (CONTI, 1999, p. 269-270). A matéria causou indignação, o PT recorreu ao Tribunal Superior Eleitoral pedindo direito de resposta, mas não foi atendido.

Naquele final de semana, Collor foi eleito com 35 milhões contra 31 milhões de votos, e, dadas as circunstâncias, ficou difícil não atribuir parte desse resultado à influência do debate editado. A própria emissora admitiu o dano causado à sua imagem pelo episódio³ e disse ter sido um erro tratar o debate como uma partida de futebol. Desde então, a Rede Globo afirma não editar mais debates eleitorais⁴, mas essa decisão editorial não conseguiu apagar do imaginário social a suspeita de que a emissora “manipulou o debate”.

Manipulação e *fake news*: conceitos difusos

A manipulação da informação é um conceito complexo, apesar de ser uma ideia largamente aceita e disseminada. Se na área da farmacologia, manipular substâncias para produzir medicamentos é um gesto intrínseco e necessário, afirmar que alguém manipulou dados e informações no campo da comunicação quase sempre tem caráter pejorativo. Isso porque manipulação seria ao mesmo tempo operar em algo, interferir na sua integridade e afetar o seu fluxo natural. Manipular uma notícia é distorcer, não ser fiel ao fato de origem, enganar, omitir, inverter, mentir.

Os problemas de uma formulação como essa residem na possibilidade de intervenção em algo dado – a informação –, sua essência e impermeabilidade. Isto é, na consideração de que a comunicação e o jornalismo possam ser formas de espelhar o mundo e a realidade, e disso sejam capazes.

Apesar das armadilhas derivadas dessa aceitação, a ideia de manipulação da informação transita com muita facilidade na sociedade e no senso comum. É natural e frequente criticar profissionais e organizações informativas porque esses manipularam as notícias. A assertiva pode conter elementos que caracterizem

3 O debate na íntegra e as polêmicas reportagens estão disponíveis em <<https://goo.gl/EZn4fw>>. Acesso em: 28 fev. 2018.

4 Na edição de 22 de abril de 2015, o Jornal Nacional fez uma espécie de mea-culpa pelo episódio. “Um debate entre candidatos é um confronto de ideias que precisa ser visto no todo”, disse o apresentador William Bonner. “Resumir, como se faz em um jogo de futebol, com os melhores momentos, que foi a ideia na época, é um risco enorme”. Mais em <<https://goo.gl/3qWRR4>>. O episódio foi ignorado no livro lançado para celebrar os 40 anos do telejornal (BONNER, 2009).

interferência indevida, justificando a crítica, mas existem casos também em que a manipulação é resultado mais da não correspondência de expectativas de conteúdo ou forma do que propriamente distorção, desvio ou construção artificial de um relato. No episódio da edição do debate de 1989, os mais céticos poderiam argumentar que a síntese apresentada no Jornal Nacional não ficou tão distante do que se passou no dia anterior, e que apenas desagradou eleitores, militantes e correligionários do candidato Lula da Silva. O reconhecimento por parte da emissora, no entanto, enfatiza que o tratamento dado ao fato não foi o mais adequado e confirma a ideia embrionária de uma intervenção indevida e indesejada.

Para Erbolato (1985), a manipulação da informação acontece quando a notícia tem um tratamento tendencioso ou objetiva mostrar tão somente alguns aspectos. Assim, o fazer jornalístico estaria sofrendo interferências de caráter político para atender interesses particulares em detrimento do interesse da coletividade. Isso sedimenta a ideia de que a manipulação é uma ação deliberada, planejada, premeditada ou resultado da convicção de que é preciso intervir. Não é um ato inadvertido.

Por outro lado, é preciso levar em consideração que, como uma das etapas da produção jornalística é justamente a seleção dos dados, determinar o que permanece no relato e o que deve ser descartado pode ajudar a manipular ou simplesmente ser um procedimento habitual. Subjetivismos poderiam contaminar as decisões, é verdade, mas critérios jornalísticos mais nítidos e transparentes tendem a encolher o perigoso terreno das individualidades.

Manipular tem a ver com astúcia, artimanha, técnicas de persuasão e convencimento. O verbo que serve de rótulo à ideia faz clara alusão ao controle de fantoches, ao teatro de manipulação de bonecos. Sem vida espontânea, esses personagens só se movimentam graças aos fios que os ligam às mãos de um ator, que decide e administra seus movimentos. Por extensão, manipular o noticiário significa controlar, coagir, sugerir, induzir por meio da razão ou dos afetos. Atenderia à vontade de dominar indivíduos ou populações, orientando suas condutas. Assim, a manipulação é um complexo de controle social que contribui

para a massificação das sociedades e para a emergência de indivíduos que se movem por vontades alheias as suas.

Para Herman e Chomsky (2008), as múltiplas estratégias de manipulação atendem a motivações ideológicas, o que aprofunda seu caráter político e as aproxima da propaganda. Emissoras de TV e jornais manipulariam as informações para adormecer consciências, postergar motins, abafar as contradições do sistema dominante e moldar a opinião pública. Diferente de informação, o jornalismo estaria se prestando a fazer conformação.

Holiday (2012) chama a atenção para as manipulações que atendem a demandas mercadológicas, cada vez mais frequentes, astuciosas e onipresentes desde o surgimento da internet, dos blogs e das redes sociais. Para além da oferta de conteúdos pretensamente verdadeiros à mídia, o autor enumera táticas que vão do suborno à enganação do público, passando pelo redirecionamento de verbas publicitárias de um segmento a outro e pelo uso de mecanismos técnicos para dar mais visibilidade a sites em motores de busca e demais vitrines virtuais. As ações descritas por Holiday se distanciam anos-luz dos cânones jornalísticos e se enquadram mais nos moldes de publicidade, guerrilhas cibernéticas e jogo sujo de fazer prevalecer a vontade de quem paga mais. Entretanto, no final desta segunda década do século, o ecossistema informacional está encharcado de manipuladores, enganadores, estrategistas políticos, vendedores de todos os tipos, jornalistas, profissionais da mentira, amadores desavisados, robôs e agências especializadas na produção de *fake news*.

Se o conceito de manipulação traz suas complexidades, a definição de *fake news* também ainda é bastante controversa. Tandoc, Lim e Ling (2017) debruçam-se sobre dezenas de artigos que tratam do tema para arriscar uma tipologia: notícia satírica, paródia, notícia fabricada, foto manipulada, conteúdos de publicidade e relações públicas, e simplesmente propaganda. Wardle (2017) oferece outra tipologia: sátira ou paródia, conteúdo enganoso, conteúdo falso, conteúdo impostor, conteúdo manipulado, conteúdo fabricado e materiais com associação falsa.

São cristalinas as similaridades entre as tentativas de definição de *fake news* e de manipulação informativa, pois elas se recobrem, se atualizam e ampliam os contornos nebulosos de suas ideias de origem. *Fake news* não são apenas notícias falsas, mas também plantadas, cultivadas e hipertrofiadas para que desorientem, confundam, enganem. Elas viralizam nas redes sociais, espalhadas por indivíduos desavisados ou interessados e por sistemas automatizados, como *bots* e algoritmos. Alimentam realidades alternativas, que simplesmente não reconhecem os fatos em detrimento de suas convicções e emoções (CHRISTOFOLETTI, 2017), compondo um cenário de pós-verdade, besteira e desencanto generalizado (BALL, 2017; DUNKER et al., 2017). São rotuladas de *fake* quando não atendem às expectativas de seus públicos, como bem demonstrou o presidente dos Estados Unidos, Donald Trump, atacando jornalistas e veículos de comunicação que faziam coberturas críticas de seu mandato.

São difusos os conceitos de manipulação informativa e de *fake news*. Suas fragilidades residem em dois aspectos. Primeiro, acreditar que o jornalismo possa ser especular e que as notícias espelhem fielmente a realidade. Por impossibilidade prática, os relatos que circulam nos meios de comunicação de massa guardam tão somente correspondências com os episódios que se dão na vida cotidiana. Assim, são produtos que representam o real, os fatos, as cenas e as pessoas. Não são eles em si mesmos. A insistência de uma visão especular do jornalismo, quando hoje se considera com grande facilidade que a objetividade total e a isenção completa sejam impossíveis nos relatos jornalísticos, minam parcialmente a ideia de manipulação. Uma segunda fragilidade é a grande dificuldade de identificar e atestar que uma matéria sofreu manipulação, foi fruto de erro ou mal interpretada. O mesmo com as *fake news*. Medir a escala de ocorrência, sua frequência e alcance são problemáticos atualmente.

Apesar dessas fragilidades, não podemos negar que informações possam ser distorcidas, que coberturas possam ser viciadas, e que notícias sejam premeditadamente falseadas. Não vamos jogar o bebê com a água suja da banheira. Os conceitos porosos de *fake news* e de manipulação da informação

ainda nos servem. O jornalismo pode não ser capaz de espelhar a realidade, mas tem condições de oferecer relatos cotidianos que guardem grande correspondência com os acontecimentos e seus personagens. Sua técnica e seu modo de produção dispõem de instrumental para isso. Sua deontologia reforça esse caráter.

Perseu Abramo e os padrões de manipulação

Uma referência recorrente na bibliografia brasileira sobre manipulação informativa é o curto ensaio de Perseu Abramo intitulado "Significado político da manipulação na grande imprensa", que foi escrito há exatos trinta anos e que só foi publicado em 2003 sob uma rubrica mais enfática: "Padrões de manipulação na grande imprensa"⁵. Seu contexto de escrita do texto é o do final da década de 1980, em meio às discussões da Assembleia Nacional Constituinte que resultariam numa nova Constituição Federal, a de 1988, ao mesmo tempo substitutiva da ordem jurídica da ditadura militar e definidora de contornos de nova cidadania e participação popular. À época, emergiram debates em torno da democratização dos meios de comunicação, direitos e garantias das audiências, e até mesmo embriões de modelos de controle social da mídia, e esse caldo cultural deve ter influenciado decisivamente os escritos de Perseu Abramo (1929-1996), jornalista experiente, professor universitário e com atuação na esquerda brasileira. O contexto da escrita de seu ensaio é, portanto, efervescente de ideias, ao mesmo crítico, utópico e esperançoso, como se pode perceber nas conclusões do ensaio.

Apesar de não antever o surgimento da internet e suas decorrentes transformações no jornalismo, o império das redes sociais e avalanche de *fake news*, e embora alimente uma visão por vezes idealista do papel da sociedade na mudança do mercado de mídia, Abramo desenvolve uma hipótese nítida e própria em torno da manipulação informativa. Outras duas características ajudam a galvanizar os padrões por ele descritos no ensaio: trata-se da descrição de um cenário genuinamente brasileiro (e não de modelos importados) e a maior parte

5 Doravante citado como Abramo (2003) ou Abramo (2016), a depender da edição mencionada.

dos tipos de manipulação ainda pode ser observada, o que nos leva a dizer que o esquema de Abramo ainda funciona. Talvez alguns acréscimos possam ser feitos, mas vamos nos dedicar a isso na próxima seção.

No início do texto, Abramo (2003, 2016) reconhece que nem toda informação é manipulada na mídia nacional, pois essa condição teria um efeito autodestrutivo para o jornalismo na medida em que provocaria erosão na sua credibilidade e esvaziamento de sua função social e pública. Por outro lado, o autor afirma que matérias manipuladas não são tão raras, a ponto de serem observáveis alguns padrões de ocorrência. Para ele, padrões são tipos ou modelos que ajudam a organizar as ações num processo de manipulação informativa. Para tanto, enumera quatro grandes tipos de ocorrência na imprensa e um específico dos veículos de rádio e televisão: 1) padrão de ocultação; 2) padrão de fragmentação; 3) padrão de inversão; 4) padrão de indução; 5) padrão global.

Para Abramo, a manipulação nos meios de comunicação é um conjunto de agências deliberadas que tem significados e propósitos circunscritos ao atendimento de interesses econômicos, mas, sobretudo, políticos. Não é à toa que o título original de seu ensaio faça menção explícita a um significado político que resulte dos gestos de manipulação informativa.

Como se pode perceber no texto, a visão de Abramo é ainda muito vinculada a um paradigma especular do jornalismo, como se jornalistas e veículos de comunicação pudessem refletir fatos e ocorrências de forma imediata e sem intervenções ou mediações:

O principal efeito dessa manipulação é que os órgãos de imprensa não refletem a realidade. A maior parte do material que a imprensa oferece ao público tem algum tipo de relação com a realidade. Mas essa relação é indireta. É uma referência indireta à realidade, mas que distorce a realidade. Tudo se passa como se a imprensa se referisse à realidade apenas para apresentar *outra* realidade, irreal, que é a contrafação da realidade real. É uma realidade *artificial, não-real, irreal*, criada e desenvolvida pela imprensa e apresentada no *lugar* da realidade real. A relação entre a imprensa e a realidade é parecida com aquela entre um espelho deformado e um objeto que ele aparentemente reflete: a imagem do espelho tem algo a ver com o objeto, mas não só não é o

objeto como também não é a sua imagem: é a imagem de outro objeto que não corresponde ao objeto real (2003, p. 23-24).

Na atualidade, o paradigma especular é muito questionável na academia e na categoria, dadas as muitas evidências da incapacidade de o jornalismo refletir a realidade sem qualquer refração. No raciocínio de Abramo devem conviver tanto visões de mundo quanto desejos e aspirações para esse mundo, daí que, mais importante do que negar integralmente sua proposta, seja útil avaliar que aspectos ainda funcionam e se prestam a explicar as práticas jornalísticas.

O primeiro padrão de manipulação da imprensa brasileira descrito pelo autor é o da *ocultação*, que se caracteriza sobretudo pelo “deliberado silêncio militante sobre determinados fatos de realidade” (2003, p. 25) e se dá antes da apuração da informação, pois acontece na etapa de programação ou planejamento das matérias. “Tomada a decisão de que um fato ‘não é jornalístico’, não há a menor chance de que o leitor tome conhecimento de sua existência por meio da imprensa” (2003, p. 26-27), privando o público do conhecimento do fato pelas vias consagradas da mídia tradicional.

Trinta anos após sua proposição, o padrão de ocultação é um tipo ainda observável na cobertura nacional, e um exemplo recente ilustra isso. No final de abril de 2017, centrais sindicais convocaram protestos contra as reformas trabalhista e previdenciária e, na véspera da manifestação, o acontecimento foi simplesmente ignorado pelos principais telejornais da Rede Globo. O “esquecimento” provocou cobranças nas redes sociais e questionamento em colunas especializada⁶. O apresentador do Bom Dia RJ, Flavio Fachel (2017), respondeu a seus seguidores no Twitter na mesma noite: “O que é notícia? O que acontece. E a greve? Se acontecer, a notícia é amanhã. #Jornalismo”. A justificativa pode ser aceita por alguns, mas sabe-se que o jornalismo se ocupa também de antecipar fatos, como os preparativos para uma final de campeonato ou um esperado julgamento, por exemplo. Do ponto de vista das operações do discurso, a resposta de Fachel funciona

6 No UOL, Mauricio Stycer se ocupou desse assunto: <<https://goo.gl/SXt4xu>>. Acesso em: 2 mar. 2018.

para desqualificar a convocação da greve como um fato jornalístico, permitindo assim ser ignorado, e fazendo funcionar o padrão de ocultação de Abramo⁷. Há muitos exemplos que confirmam o padrão, mas um dos seus mais perniciosos está justamente no fato de que a notícia nem é veiculada publicamente, ficando retida no limbo das redações, o que impede inclusive sua documentação e registro.

O segundo padrão descrito pelo autor é o de *fragmentação*, e ele atua para desvincular os fatos de suas consequências ou desdobramentos. Costuma acontecer nas etapas de planejamento, coleta e apuração das informações e nas fases de edição e elaboração do material final. É, portanto, um padrão com amplo espectro de oportunidade de ocorrência. Conforme Abramo, o padrão implica na relação de aspectos ou trechos do fato e na sua descontextualização. "A fragmentação da realidade em aspectos particularizados, a eliminação de uns e a manutenção de outros e a descontextualização dos que permanecem são essenciais, assim, à distorção da realidade e à criação artificial de uma outra realidade" (2003, p. 28). Um exemplo mostra como a fragmentação contribui para a criação de cenários não totalmente condizentes com os fatos: em fevereiro de 2016, reportagens no Domingo Espetacular, da Rede Record, e no portal R7 anunciavam com euforia que *Os dez mandamentos*, filme produzido pelo mesmo grupo midiático, havia se convertido na maior bilheteria do cinema nacional na história. Não só celebrava a boa nova como dizia que a produção tinha sido elogiada por José Bonifácio de Oliveira Sobrinho, o Boni, conhecido ex-executivo da concorrente, Globo⁸. Duas outras reportagens da *Folha de S. Paulo* – uma em janeiro e outra em abril⁹ – mostraram, no entanto, que embora mais de 11,3 milhões de ingressos tenham sido vendidos, diversas salas de cinema com

7 É bem verdade que esse padrão foi originalmente atrelado à imprensa escrita por Abramo. Na época de sua formulação, não havia jornalismo de internet. Neste artigo, estendemos o escopo dos padrões para sites, blogs e outros canais jornalísticos na internet e na radiodifusão, acreditando que tais padrões também se manifestam nesses ambientes informativos.

8 Disponível em: <<https://bit.ly/2GdBBVF>>. Acesso em: 5 mar. 2018.

9 As reportagens são de 26 de janeiro <<https://goo.gl/L6fk9q>> e de 11 de abril de 2016 <<https://goo.gl/MMCytE>>, acessadas em 2 de março de 2018.

lotação esgotada estavam parcialmente ocupadas. Conforme as reportagens, compras antecipadas de bilhetes, campanhas nos templos da Igreja Universal do Reino de Deus e distribuição de entradas entre os fiéis eram estratégias para inflar artificialmente aquele sucesso. As matérias dos veículos do Grupo Record não se preocuparam em contextualizar o êxito da produção, oferecendo informações parciais do fenômeno de vendas.

A estratégia da fragmentação causa efeitos sociais deletérios na medida em que cria uma falsa sensação de que o sujeito está informado sobre algo, quando isso é parcial ou incompleto. A integridade da informação foi comprometida e ao público é permitido conhecer estilhaços convenientes de uma cena, fato ou personagem.

Abramo lista um terceiro padrão de manipulação informativa no contexto brasileiro: o de *inversão*, que funciona para reordenar os aspectos do noticiário estabelecendo nova sintaxe de importância dos fatos. A operação pode acontecer tanto no planejamento das coberturas e matérias quanto na transcrição das informações, mas o padrão emerge com nitidez nas etapas de preparação/edição e de apresentação final do produto jornalístico. Conforme Abramo, existem quatro modalidades dele: inversão de relevância dos aspectos; inversão da forma pelo conteúdo; inversão da versão pelo fato (que produz efeitos colaterais como o “frasismo” e o “oficialismo”); e inversão da opinião pela informação. Exemplo recente de como uma versão – mesmo que oficial – pode ser convertida em fato: chamada de notícia do *UOL* (LOPES, 2018) dá conta de que milhões de reais foram pagos irregularmente a ex-governador baiano. O título da matéria é: “Jaques Wagner recebeu R\$ 82 mi em propina e caixa 2, diz PF; prisão preventiva foi negada”. Ao longo da matéria, percebe-se que não foi apresentada nenhuma prova contra o suspeito, que a justiça negou pedido de prisão preventiva e que o texto está construído basicamente em torno das declarações da delegada responsável pela investigação.

É importante notar que o padrão de inversão tem íntimo parentesco com o da fragmentação, pois ambos ocorrem nos planos da sintaxe e complementaridade

da informação. Se o segundo oferece relatos atomizados, o primeiro implode escalas de importância e a lógica linear de seu pleno entendimento, levando leitores e consumidores de informação a acreditarem em cenários parcialmente verdadeiros ou artificialmente construídos.

O quarto padrão de manipulação de Abramo é o da *indução*, e consiste em levar a crer num contexto deliberadamente criado e insistentemente apresentado na forma de realidade. A cobertura ou reportagem é elaborada de forma a alimentar algo que não condiz com o fato, mas sua onipresença reforça a sensação de veracidade, de correspondência com a realidade. Assim, explica Abramo, o padrão pode ser resultado da ação de um meio de comunicação ou da investida de um conjunto de operadores dos processos de comunicação. A matéria em uma revista induz a acreditar numa afirmação e sua reprodução em telejornais e sites repete a mesma narrativa com tanta insistência, que a sensação criada é a de que aquilo é fiel e verdadeiro aos fatos, já que está em todas as partes, como o tecido da realidade:

Depois de distorcida, retorcida e recuada ficcionalmente, a realidade é ainda assim dividida pela imprensa em realidade do campo do Bem e realidade do campo do Mal, e o leitor/espectador é induzido a acreditar não só que seja assim, mas que assim será eternamente, sem possibilidade de mudança (2003, p. 35).

A manipulação desse tipo pode se dar em diversas etapas do fazer jornalístico, mas a apresentação final do produto é determinante. Isto é, o plano da estética tem uma força de consolidação da narrativa que se quer emplacar.

Episódio recente ajuda a ilustrar o funcionamento do padrão de indução. Em meados de fevereiro de 2018, quatro revistas de informação de alcance nacional foram às bancas e a seus assinantes com uma sobrecapa publicitária, estampando um menino com semblante preocupado e a chamada: "Reforma da previdência hoje. Para ele se aposentar amanhã". As capas de *Veja*, *Isto É*, *Época* e *Isto É Dinheiro* faziam parte de uma ação do governo para convencer a opinião pública da necessidade de aprovação das reformas, reforçada com a presença do presidente

da República em programas televisivos de apelo popular. Nas sobrecapas, de forma discreta, era possível perceber se tratar de material pago, mas a onipresença da mensagem, a insistência entre as publicações concorrentes e sua redundância na televisão geraram um efeito massivo para indução dos públicos¹⁰.

Perseu Abramo lista um último padrão que vincula especificamente aos meios de comunicação de rádio e televisão, que ele chama de padrão *global*. O autor afirma que o jornalismo desses meios também reproduz os padrões anteriores, mas há um específico deles que se conjuga pelo alinhamento de três momentos para uma narrativa: primeiro, expõe-se o fato; na sequência, a sociedade fala; e por último, a solução é apresentada por uma autoridade. Na visão de Abramo, a manipulação reside na estratégia de conformar as audiências e fazê-las acreditar que seus problemas só são resolvidos na esfera dos poderes constituídos e nunca a partir de sua organização social ou movimentações cidadãs.

Passadas três décadas do ensaio original, é possível ainda observar peças jornalísticas em telejornais e em emissoras de rádio que recorrem a esse enredo, mas seria exagerado afirmar que se trata de um estilo hegemônico ou principal. Entre os cinco padrões elencados, o global é o mais lacônica e apressadamente explicado, além de ser o último. Essas condições permitem entrevermos que talvez houvesse mais incertezas em torno de seus contornos do que nos anteriores.

Mais alguns padrões de manipulação

Pode-se afirmar que os tipos de manipulação mencionados por Abramo – ao menos os de ocultação, fragmentação, inversão e indução – são propostas robustas e observáveis ainda hoje, passados trinta anos de sua proposição. Suas frequências e capilaridades contribuem para descrever comportamentos recorrentes no jornalismo brasileiro, mas é possível esticar o olhar para enxergar outros padrões de manipulação. É importante também considerar que as técnicas

10 A revista *CartaCapital* criticou as concorrentes: <<https://goo.gl/aHXyNd>>. Acesso em: 1 mar. 2018.

de manipulação podem atuar associadas e em conjunto, tornando o processo de artificialização narrativa mais efetivo, amplo e duradouro.

A seguir, a título de contribuição para as reflexões sobre o fazer jornalístico e suas implicações técnicas e éticas, listamos outros três padrões de manipulação, que podem ser identificados em diversos meios e suportes de veiculação. Além de propor descrições de seus funcionamentos, atrelamos a eles exemplos ilustrativos.

Um primeiro padrão que propomos é o do *abrandamento*. Consiste em um conjunto de estratégias discursivas ou de enunciação que atenuam títulos ou textos, esvaziando parte da contundência de fatos ou declarações. Assim, o padrão se caracteriza pela adoção de uma linguagem moderada, flexível e amenizadora. Como é uma categoria de superfície, a manipulação acontece tanto na edição do material bruto das matérias quanto nas formas de embalagem e apresentação final do produto jornalístico. Alguns exemplos ilustram como funciona o padrão de abrandamento:

Chamada de notícia da *Folha de S. Paulo* (TUROLLO JUNIOR, 2016) adotava um tom técnico, frio e distanciado para informar denúncia do Tribunal de Contas do Estado: “São Paulo compra merenda com sobrepreço, aponta TCE”. Na reportagem, apuração do órgão mostrou que o governo paulista não obedecia a legislação que determina compra de itens de agricultura familiar, que não tinha controle sobre as aquisições e que vinha pagando todos os produtos bem acima do preço de mercado. Mesmo citando produtos 44% mais caros, em nenhum momento da matéria os gastos com merenda são mencionados como superfaturados, por exemplo.

Em notícia no *InfoMoney* (ZOGBI, 2017), a manchete alivia uma notícia nada boa para os usuários do transporte público paulistano: “Doria e Alckmin mudam valores de integração e bilhete mensal em São Paulo”. A linha de apoio permite um entendimento mais imediato da ação dos políticos locais: “Integração fica quase 15% mais cara a partir do dia 8 de janeiro, mais que o dobro da inflação projetada de 2016”. Isto é, o prefeito da cidade e o governador paulista não apenas mudaram valores, mas aumentaram os custos das passagens.

Notícia de *O Globo* (IGLESIAS, 2017) traz reportagem com o título: “Ex-diretor da Odebrecht confirma ao TSE que Temer pediu apoio financeiro às campanhas do PMDB”. Na reportagem, não se fala em “propina”, mesmo sendo citado que a construtora em questão tinha um departamento exclusivo para tratar desses assuntos junto a políticos em práticas semelhantes às delatadas no texto. Caso muito semelhante é o da notícia da *Folha de S. Paulo* (2017), de 11 de abril daquele ano, cujo título de matéria é: “FHC recebeu vantagens indevidas em eleições, diz dono da Odebrecht”. Nesse caso, note-se que a palavra “pagamento” nem consta do título, embora esteja na declaração textual do delator, reproduzida no início da reportagem. Os dois episódios evidenciam o abrandamento das ações e contrastam com o tratamento dado pela imprensa no caso que já mencionamos na seção anterior para exemplificar o funcionamento do padrão de inversão: a matéria do *UOL* sobre Jaques Wagner e as investigações sobre suposta propina recebida.

Outro padrão de manipulação que apresentamos é o de *escamoteamento*. Esse tipo tem semelhanças com o padrão de ocultação mas tem regras e contornos próprios. O proposto por Abramo se preocupa em evitar que fatos sejam noticiados, produzindo um efeito de invisibilidade à medida que impede sua cobertura ou acompanhamento. O relato não chega a ser produzido e a circular porque a manipulação está justamente na estratégia de desqualificar o ocorrido como fato jornalisticamente relevante. O padrão de escamoteamento é diferente porque funciona em relatos/notícias que foram produzidos para circular. Isto é, na impossibilidade de ignorar por completo um fato a ser relatado, faz-se a cobertura com o cuidado de cercar os sentidos, deliberadamente esquecendo dados, personagens ou outros detalhes mais sensíveis ou inconvenientes, mas que também são minimamente importantes para a compreensão daquele relato. A estratégia de manipulação também é de ocultação de informações, mas parcial e não integral.

Um exemplo em *O Estado de S. Paulo* (TORRES, 2017) é a matéria cujo título era evasivo, apesar de trazer a identificação do acusado e suas credenciais:

“Homem atropela 3 em Florianópolis e foge sem prestar socorro”. O ocorrido causou comoção e indignação na capital catarinense por se tratar do herdeiro do grupo RBS, então maior conglomerado de comunicação do estado. Essa informação foi omitida no título, mas precisou constar na notícia, já que as autoridades policiais haviam identificado o suspeito.

Em 23 de setembro de 2017, *O Globo* fez intenso malabarismo redacional para escamotear os fatos. Diz o título da matéria: “Doria anuncia que devolverá área pública que invadiu em Campos do Jordão”, seguido da linha de apoio, “Candidato tomou a decisão após a Justiça decretar reintegração de posse do terreno”. Da forma como foi informado, pode ficar a impressão aos leitores da boa vontade e disposição do político, e não de que a devolução do terreno foi uma determinação judicial e que só restava a João Doria Jr. acatar a decisão.

O padrão de escamoteamento pode, às vezes, contagiar mais de um veículo, gerando uma espécie de ação coordenada para esconder particularidades de um caso. Em 19 de dezembro de 2017, quatro dos principais jornais brasileiros trouxeram manchetes sobre um cartel para obras no metrô em sete estados e no Distrito Federal. O escândalo que envolveu 21 disputas licitatórias em 16 anos dominou as capas de *Folha de S. Paulo*, *O Estado de S. Paulo*, *O Globo* e *Valor Econômico*, e apenas no primeiro houve menção ao PSDB, partido à frente dos estados em que as obras foram denunciadas. Em nenhum dos jornais o nome de Geraldo Alckmin, governador paulista e pré-candidato à Presidência da República em 2018, foi citado explicitamente, numa autêntica blindagem política¹¹.

Um terceiro tipo adicional de manipulação na mídia brasileira é o que chamamos de padrão de *embaralhamento*, que se caracteriza por um conjunto de estratégias redacionais, narrativas ou estéticas que objetivam confundir e desorientar, levando a outros entendimentos e sentidos, distantes dos originais. Esse é um padrão que funciona sobretudo nas etapas jornalísticas de edição e apresentação do resultado final, e é um tipo de manipulação que opera em

11 Uma crítica detalhada à cobertura está em <<https://goo.gl/6T42zm>>. Acesso em: 7 mar. 2018.

função de outro padrão, o da indução. Nesse sentido podemos considerar que o embaralhamento dá suporte à indução, sustenta e facilita sua ocorrência. É um padrão que depende inevitavelmente da astúcia e criatividade de redatores e editores e demonstra grande desapego pela fidelidade aos fatos. Apresentamos diversos casos recentes que ilustram sua natureza e funcionamento.

O portal *G1* (2014) de Minas Gerais estampou a manchete “Suspeito de tráfico, Phill Collins é preso com cocaína em Belo Horizonte”, causando grande confusão. Só quem clicou na chamada e foi conferir o texto observou na linha de apoio a informação de se tratar de um homônimo do cantor inglês. A notícia era verdadeira, o homem detido tinha o mesmo nome do artista, mas muito possivelmente o fato só se tornou notícia pela homonímia, alterando os critérios de noticiabilidade e a própria tática de distribuição da informação. A astúcia e o intuito de enganar moveram as engrenagens jornalísticas. A estratégia de capturar o interesse do público com títulos apelativos, irreverentes e de duplo sentido não é nova e já foi extensamente usada por uma parcela da imprensa sensacionalista (ANGRIMANI, 1995). Em tempos de internet e redes sociais, o recurso alargou seus limites, recebendo fortes impulsos em novas dinâmicas, sendo também chamado de *clickbait*. Na maior parte das vezes, as ações para caçar cliques atendem a interesses comerciais, enaltecendo marcas, produtos e causas, valendo-se da confusão dos sentidos do público, o que colide de frente com princípios éticos do jornalismo e sua função de bem informar as audiências¹².

A estratégia de desorientação pode se dar a partir da confusão sobre períodos históricos, como quando *O Dia* (2017) trouxe manchete que parecia uma boa notícia para os funcionários públicos do Rio de Janeiro – “Estado vai antecipar segunda parcela do salário de novembro amanhã” –, já que esta não é uma prática frequente. A linha de apoio reforçava a impressão: “Governo vai depositar mais R\$ 1 mil para os servidores”. O público tem real dimensão do fato quando passa a ler a matéria e percebe que o salário é referente a novembro de 2016 – atrasado,

12 Vieira (2018) faz uma aprofundada discussão entre ética jornalística e uso de métricas editoriais por veículos como a *BBC*, *The Guardian* e *Folha de S. Paulo*.

portanto –, e que se trata de uma parte dele, a segunda parcela. A antecipação de que trata o título está no depósito ser anunciado para a segunda-feira, 8, três dias antes do previsto no calendário divulgado. A menção a salários não pagos e a própria palavra “atrasado” não aparecem em nenhum momento no texto do jornal, informação relevante e simplesmente ignorada. Nesse episódio, padrões de ocultamento e de embaralhamento contribuem para a manipulação da informação.

Casos semelhantes são observáveis com maior frequência a partir das assessorias de comunicação de órgãos públicos. Em notícia, o site do CNPq (2016) anunciava: “Pagamento do Universal 2014 está adiantado”. A matéria se referia à liberação de recursos para um edital de fomento científico de dois anos anteriores. Se o repasse está atrasado, como pode estar adiantado?

O padrão de embaralhamento funciona ao provocar confusões temporais, mas também ao criar cenários a partir de elementos que não se encaixam ou cujo resultado desafia a lógica. Em 7 de abril de 2017, a comentarista Thaís Herédia da *GloboNews* destacava medidas econômicas do governo e no rodapé da tela uma frase oferecia a síntese de sua fala: “Recessão e desemprego derrubam inflação e devolvem poder de compra aos brasileiros”. O raciocínio fazia acreditar que dois resultados ruins geravam um positivo. O comentário foi logo ironizado em redes sociais e por analistas mais críticos¹³, levando a própria jornalista a reconhecer o erro em sua conta no Twitter dois dias depois¹⁴.

O portal *Exame* (PARAGUASSU, 2017) publicou: “Temer assina decreto que aumentará salário mínimo para R\$954”. A notícia deixa de ser positiva logo na linha de apoio quando se lê: “Em meados de dezembro o Congresso Nacional havia aprovado o Orçamento de 2018 estabelecendo o salário mínimo em 965 reais”. A simples comparação entre os valores permite concluir que a sanção presidencial determina salário mínimo menor que o aprovado, sentido distinto da positividade da manchete, afinal, a rigor, houve redução do reajuste.

13 Disponível em: <<https://goo.gl/SBkHYM>>. Acesso em: 10 jan. 2018.

14 Disponível em: <<https://goo.gl/SDgt3C>>. Acesso em: 10 jan. 2018.



CORRUPÇÃO EM SÉRIE

Janot denuncia Lula, Dilma e PT por organização criminosa

Ex-presidentes e ex-ministros são acusados de receber R\$ 1,48 bi de propina
 'Lula foi o grande idealizador' do esquema, afirma procurador-geral; defesa do petista diz haver perseguição

Os ex-presidentes Lula e Dilma foram denunciados pela Procuradoria-Geral da República por formação de organização criminosa para desviar dinheiro da Petrobras e de outros órgãos da administração. O quarteto é chamado de "quadrilho do PT", por envolver alguns dos principais nomes do partido, como os ex-ministros Paulo Marinho, Paulo Bernardo e a senadora Gleisi Hoffmann, entre outros. O procurador-geral, Rodrigo Janot, apontou Lula como chefe e "grande idealizador" da organização criminosa, e defendeu que ele seja condenado a pena maior que a dos outros. A suposta quadrilha do PT é acusada de receber R\$ 1,48 bilhão de propina "de transações de 2002 a 12 de maio de 2016". Somente Lula teria recebido R\$ 230 milhões. Segundo a denúncia, o esquema causou prejuízos de R\$ 20 bilhões à Petrobras. A defesa de Lula disse que é perseguição a ele. Os advogados de Paulo Bernardo afirmaram que o petista vai colaborar no processo. **PÁGINA 2**



A CAVERNA BAIANA DE ALI BABÁ

Na maior apreensão de dinheiro vivo já feita no país, a PF encontrou mais de R\$ 50 milhões em notas de R\$ 100 e R\$ 50 guardadas em malas e caixas num apartamento de Salvador. Segundo a PF, o envolvimento pertence a Silvio Ferreira, que criou um endiabo para que o ex-ministro Geddel Vieira Lima (PMDB-BA) se pusesse dentro dele, quando portava. Sete maletas de montar e malas foram usadas para trazer o dinheiro. **PÁGINA 10**

STF reage a áudio da JBS; Temer ganha fôlego

As citações de delatores da JBS a quatro ministros do STF, sem qualquer indício de crime, provocaram forte reação no tribunal. A presidente Gleisi Lúcia disse que houve agressão inédita à "dignidade institucional" do Supremo e pediu apuração imediata. Três meses após ministros da Corte defenderem que a validade das provas apresentadas por José Roberto Batista seja revista pelo plenário do tribunal, se comprometeram a emitir



MERVAL PEREIRA
 País está no mais baixo nível na escala de nações dominadas por governos populistas. **PÁGINA 4**

PEDRO DIAS LEITE
 Gravação abafa nova denúncia contra Temer e deve facilitar conclusão do mandato. **PÁGINA 4**

MIRIAM LEITÃO
 Conversa sírdica, segreda a barbela, revela o empresário que se sentia irresistível. **PÁGINA 14**

FRANCISCO LEALI
 Congresso forte para que provas da JBS sejam analisadas pelo STF. **PÁGINA 4**

EDITORIAL
 'Decisão de Janot fortalece delação premiada' **PÁGINA 20**

Esquema de Cabral é acusado de comprar voto para Rio-2016
 Compra de apoio ao COB para o Rio-soltar os Jogos teria sido intermediada pelo presidente do COB, Carlos Arthur Nuzum, segundo a PF. **PÁGINA 12**

Rio assina acordo, mas terá de fazer ajustes

Após mais de meses de negociação, foi homologado o acordo de socorro financeiro com a União, que permitirá ao Estado do Rio fazer operações de crédito para pagar salários e tribu-



Emoção. Rodrigo Rotta chora e é consolado por Paulo

ESPORTES ELIMINATÓRIAS DA COPA BRASIL EMPATA NO TESTE MAIS DIFÍCIL

Com um time esfaqueado no meio de campo e no ataque, a seleção não conseguiu se impor diante da Colômbia e empatou em 1 a 1. **PÁGINA 14**



Esforço. Fereira sofreu disputa bola com Cardozo

3ª Edição - Preço médio exemplar em Estado do Rio de Janeiro - R\$ 5,00

Figura 1: Capa do jornal O Globo de 6 de setembro de 2017.

Fonte: O Globo (2017).

Uma outra manifestação do padrão de embaralhamento se dá quando informações em texto e imagem, que não têm conexão direta entre si, são dispostos no mesmo espaço ou ocasião, gerando nexos artificiais de causalidade ou de afinidade. Um exemplo é a primeira página de *O Globo*, de 6 de setembro de 2017 (Figura 1), com a manchete “Corrupção em série: Janot denuncia Lula, Dilma e PT por organização criminosa” e logo abaixo uma foto com malas e caixas cheias de dinheiro, e o título “A caverna baiana de Ali Babá”.

A proximidade dos elementos gráficos na página e seu contexto – a política nacional, denúncias de corrupção – forçam, de imediato e de forma quase instintiva, uma leitura que conecta Lula, Dilma e o PT ao dinheiro apreendido pela Polícia Federal. Entretanto, o montante encontrado de mais de R\$ 51 milhões estava sendo atribuído a Geddel Vieira Lima, político do PMDB e muito influente no governo Temer¹⁵. Para muitos leitores, é imediata, direta e indesejável a vinculação entre a denúncia por criar uma organização criminosa e o produto de crime de desvio de recursos públicos, isto é, entre Lula, Dilma e o PT com o dinheiro encontrado pela polícia.

Note-se, então, que o padrão de embaralhamento atua como suporte ou reforço do padrão de indução, descrito por Abramo (2003, 2016), já que ambos provocam ruptura, estriamento ou perda dos elos de causalidade numa história, muitas vezes levando a erro de julgamento das informações. Entre os padrões que apresentamos como adicionais neste artigo, a estratégia do embaralhamento é a mais avançada porque demanda convicção na intenção de manipular os sentidos e porque depende de gestos e procedimentos mais sofisticados de relatar/apresentar/anunciar narrativas alternativas.

15 Geddel havia sido ministro da Integração Nacional de Lula entre 2007 e 2010 e ministro-chefe da Casa Civil de Michel Temer em 2016. Intitulada Cui Bono, a operação da Polícia Federal apreendeu oito malas e quatro caixas de dinheiro, e foram necessárias catorze horas para que máquinas contabilizassem o valor total, apontado como a maior apreensão de dinheiro vivo da história do país. Segundo as investigações, os recursos haviam sido desviados do fundo de investimento do Fundo de Garantia por Tempo de Serviço (FI-FGTS). A descoberta do dinheiro levou a justiça a decretar nova prisão do político. Até março de 2018, permanecia preso em Brasília.

Considerações finais

A identificação de casos de manipulação informativa tem sido um serviço recorrente da crítica de mídia no Brasil, identificando práticas indesejáveis e, indiretamente, contribuindo para o aperfeiçoamento de procedimentos e para a criação e implementação de mecanismos de controle de qualidade nas organizações jornalísticas. A avalanche de *fake news* tem ocupado grande parte do tempo e da preocupação das redações e de outros setores da sociedade. Apesar da evanescência nos contornos conceituais das *fake news* e da manipulação informativa, alguns episódios são claros e contundentes suficientemente para que essa categoria seja mantida entre os estudos da área e para a análise crítica dos meios de comunicação. Quando Perseu Abramo lista um conjunto de padrões que assola o jornalismo brasileiro, contribui para uma sistematização relevante, aplicável e útil.

Patrícia Cornils, que assina a apresentação da segunda edição do ensaio de Abramo, lembra que na atualidade – diferente do contexto original do texto – “parte da disputa pela opinião pública se dá nesta esfera conectada e em publicações online independentes da grande mídia” (2016, p. 8). Reginaldo Moraes (2016), que assina o prefácio da mais recente edição, afirma que conhecer como a grande mídia funciona, que artimanhas usa e como atua é importante porque os meios de comunicação de massa ocupam um lugar de formação de habilidades não cognitivas para jovens e adultos. Isto é, nessas fases da vida, aprende-se mais da realidade e do mundo com a mídia do que com a escola. Ambos têm razão: a mídia não é mais a mesma da época de Perseu Abramo, mas ela continua sendo determinante para nosso senso de realidade.

Abramo foi certo na identificação de ao menos quatro dos cinco padrões de manipulação, mas parte substancial de suas conclusões não pode ser verificada década depois do vaticínio. O autor lançou a hipótese de que as classes dominadas tenderiam a transformar os meios de comunicação de massa, primeiro os desmitificando, depois os contra-atacando (uma reação a assumirem a condição de entes políticos-partidários) e, por fim, transformando-os em institutos de direito público, para controle da população. Ao cumprir tal programa, as

classes dominadas estariam libertando o jornalismo de seu principal inimigo, “a imprensa como existe hoje” (ABRAMO, 2003, p. 51). Três décadas se passaram e as projeções não se verificaram, até porque a estrutura das comunicações no país se manteve desde então. A democratização do setor foi uma pauta evidente do Partido dos Trabalhadores, de quem Perseu Abramo foi um dos fundadores, durante anos. No poder por treze anos, o PT fez pouco ou quase nada para enfrentar a questão, muito embora estivesse municiado com mais de 600 teses aprovadas na Conferência Nacional de Comunicação (Confecom), realizada em dezembro de 2009.

Aspectos estruturais, como concentração do mercado, propriedade cruzada e coronelismo eletrônico, são determinantes não apenas na produção de conteúdos informativos, mas também em distribuição, equilíbrio, pluralidade e diversidade. Se modificar a estrutura do sistema midiático brasileiro é uma tarefa muitíssimo complexa, estudar e compreender o seu funcionamento é oportuno, necessário e estratégico. O estudo e tipificação das *fake news* para sua compreensão e combate e a identificação de padrões de manipulação são tarefas possíveis.

Neste artigo, revisitamos os padrões descritos por Perseu Abramo e sugerimos outros três tipos. Evidentemente, eles não são os últimos e definitivos. Outros poderão ser apresentados em posteriores pesquisas, detalhando ainda mais a paisagem da manipulação na mídia nacional. Perseu Abramo fez isso há trinta anos. Esperamos que não sejam necessários outras três décadas para que o jornalismo brasileiro alcance padrões de excelência. Esses sim, muito diferentes das *fake news*, desejáveis e imprescindíveis.

Referências

AMORIM, S. Doria anuncia que devolverá área pública que invadiu em Campos do Jordão. *O Globo*, Rio de Janeiro, 23 set. 2016. Disponível em: <<https://goo.gl/4gCoeJ>>. Acesso em: 10 fev. 2018.

ABRAMO, P. *Padrões de manipulação na grande imprensa*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2003.

_____. *Padrões de manipulação na grande imprensa*. 2. ed. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2016.

ANGRIMANI, D. *Espreme que sai sangue: um estudo do sensacionalismo na imprensa*. São Paulo: Summus, 1995.

BALL, J. *Post-truth: how bullshit conquered the world*. London: Biteback, 2017.

BONNER, W. *Jornal Nacional: modo de fazer*. São Paulo: Globo, 2009.

CHRISTOFOLETTI, R. As notícias falsas podem não ser tão ruins assim. *ObjETHOS*, Florianópolis, 18 dez. 2017. Disponível em: <<https://goo.gl/g5YTfk>>. Acesso em: 27 mar. 2018.

CONTI, M. S. *Notícias do Planalto: a imprensa e Fernando Collor*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

CORNILS, P. Apresentação à segunda edição. In: ABRAMO, P. *Padrões de manipulação na grande imprensa*. 2. ed. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2016. p. 5-11.

DEBATE Collor × Lula. *Memória Globo*, Rio de Janeiro, 3 ago. 2013. Disponível em: <<https://goo.gl/G3uu8Q>>. Acesso em: 28 mar. 2018.

DUNKER, C. et al. *Ética e pós-verdade*. Porto Alegre: Dublinense, 2017.

ERBOLATO, M. *Dicionário de propaganda e jornalismo*. Campinas: Papyrus, 1985.

ESTADO vai antecipar segunda parcela do salário de novembro amanhã. *O Dia*, Rio de Janeiro, 5 jan. 2017. Disponível em: <<https://goo.gl/1bE5RK>>. Acesso em: 2 mar. 2018.

FACHEL, F. (@flaviofachel). O que é notícia? O que acontece. E a greve? Se acontecer, a notícia é amanhã. #Jornalismo. *Twitter*, 27 abr. 2017. Disponível em: <<https://goo.gl/bj67F7>>. Acesso em: 6 mar. 2018.

FHC recebeu vantagens indevidas em eleições, diz dono da Odebrecht. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 11 abr. 2017. Disponível em: <<https://goo.gl/UgCjTK>>. Acesso em: 7 mar. 2018.

HERMAN, E. S.; CHOMSKY, N. *Manufacturing consent: the political economy of mass media*. London: The Bodley Head, 2008.

HOLIDAY, R. *Acredite, estou mentindo*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 2012.

IGLESIAS, S. Ex-diretor da Odebrecht confirma ao TSE que Temer pediu apoio financeiro às campanhas do PMDB. *O Globo*, Rio de Janeiro, 7 mar. 2017. Disponível em: <<https://goo.gl/83dtqj>>. Acesso em: 7 mar. 2018.

LOPES, N. Jaques Wagner recebeu R\$ 82 mi em propina e caixa 2, diz PF; prisão preventiva foi negada. *UOL*, São Paulo, 26 fev. 2018. Disponível em: <<https://goo.gl/91QydN>>. Acesso em: 28 fev. 2018.

MORAES, R. Urgente. Luminoso. Indispensável. In: ABRAMO, P. *Padrões de manipulação na grande imprensa*. 2. ed. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2016. p. 13-17.

PAGAMENTO do Universal 2014 está adiantado. *CNPq*, Brasília, 28 nov. 2016. Disponível em: <<https://goo.gl/DjPbGb>>. Acesso em: 1 mar. 2018.

PARAGUASSU, L. Temer assina decreto que aumentará salário mínimo para R\$954. *Exame*, São Paulo, 29 dez. 2017. Disponível em: <<https://goo.gl/N2S42v>>. Acesso em: 9 jan. 2018.

SUSPEITO de tráfico, Phill Collins é preso com cocaína em Belo Horizonte. *G1*, Rio de Janeiro, 31 dez. 2014. Disponível em: <<https://goo.gl/dA2UFD>>. Acesso em: 10 nov. 2017.

TANDOC JUNIOR, E. C.; LIM, Z. W.; LING, R. Defining “fake news”. *Digital Journalism*, Abingdon, v. 6, n. 2, p. 137-153, 2017.

TORRES, A. Homem atropela 3 em Florianópolis e foge sem prestar socorro. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 7 ago. 2017. Disponível em: <<https://goo.gl/GXS7eU>>. Acesso em: 6 mar. 2018.

TUROLLO JUNIOR, R. São Paulo compra merenda com sobrepreço, aponta TCE. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 11 set. 2016. Disponível em: <<https://goo.gl/BMRtw7>>. Acesso em: 5 mar. 2018.

VIEIRA, L. S. *Métricas editoriais no jornalismo online: ética e cultura profissional na relação com audiências ativas*. 2018. Tese (Doutorado em Jornalismo) – Programa de Pós-Graduação em Jornalismo, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2018.

WARDLE, C. Fake News. It’s complicated. *First Draft News*, Cambridge, 16 fev. 2017. Disponível em: <<https://goo.gl/oF9QCy>>. Acesso em: 27 mar. 2018.

ZOGBI, P. Doria e Alckmin mudam valores de integração e bilhete mensal em São Paulo. *InfoMoney*, São Paulo, 2 jan. 2017. Disponível em: <<https://goo.gl/kYMZtM>>. Acesso em: 7 de mar. 2018.

submetido em: 12 mar. 2018 | aprovado em: 12 abr. 2018

Acontecimento e problemas públicos: elementos para uma crítica da cobertura jornalística¹

Event and public issues: an outline for journalistic coverage criticism

*Terezinha Silva*²

1 Uma primeira versão deste trabalho foi apresentada no I Simpósio de Crítica de Mídia: Como Criticam os que Criticam, realizado em 21 e 22 de setembro de 2017 na Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC).

2 Doutora em Ciências da Comunicação pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) e Université Paris Nanterre, França (cotutela). Mestrado em Educação pela UFSC. Professora do Departamento de Jornalismo da UFSC. E-mail: terezinhasilva@yahoo.com.

Resumo

O artigo propõe pensar a crítica da cobertura jornalística de um acontecimento a partir de quatro dimensões: 1) enquadramento; 2) construção narrativa; 3) constituição do problema público ou questão coletiva; e 4) condicionantes do processo de produção. A partir dessa grade, é analisada a cobertura que as revistas *Veja* e *Carta Capital* realizaram da delação de executivos da Odebrecht, um dos acontecimentos da operação Lava Jato. O texto evidencia semelhanças e diferenças na forma como essas mídias interpretam o acontecimento e tratam o problema da corrupção, constroem uma narrativa e focam em certos atores e sua representação; além de apontar aspectos do processo produtivo que influem no tratamento dessas dimensões e na construção de diferentes coberturas jornalísticas, como as fontes de informação, a linha político-editorial e a relação de cada mídia com seu público.

Palavras-chave

Crítica da cobertura jornalística, acontecimento, problemas públicos, operação Lava Jato.

Abstract

The objective of this article is to analyze the criticism of journalistic coverage focused on an event considering four dimensions: 1) framework; 2) narrative construction; 3) creation of a public issue or collective question; 4) conditions of the production process. From this point of view, we analyzed the coverage made by two Brazilian magazines, *Veja* and *CartaCapital*, about the plea bargains from managers that work for the company Odebrecht. This was one of the events in Operation Car Wash. Our analysis shows resemblances and differences on how these magazines interpreted the event, handled the corruption problem, constructed a narrative and focused on some actors and their representations. We also present some characteristics of the production process that influence the treatment of these dimensions and the construction of different journalistic coverages, such as information sources, editor's political orientation and the relationship between each magazine and its own audience.

Keywords

Criticism of journalistic coverage, event, public issues, Operation Car Wash.

O ponto de partida para a reflexão apresentada neste artigo é a relação que pode ser estabelecida entre acontecimentos e problemas públicos. Partimos do pressuposto de que a experiência pública é constituída e afetada por ocorrências que revelam problemas coletivos e que têm potencial de impulsionar debates e ações visando a sua resolução, um processo no qual o jornalismo e as mídias desempenham um papel central. Há certas ocorrências, como as relacionadas à operação Lava Jato, no Brasil, que têm essa dimensão de acontecimento público com alto potencial de revelação de questões coletivas que demandam discussão e ação públicas.

Inicialmente, apresentamos a concepção de “acontecimento” que orienta esta reflexão, inspirada na abordagem proposta por Quéré (1997; 2005) sobre a constituição social e simbólica de um acontecimento, na qual situamos o papel das mídias e da cobertura jornalística. Adaptamos as etapas do processo de “individualização do acontecimento” (QUÉRÉ, 2000; SILVA; SIMÕES, 2014; FRANÇA; LOPES, 2017) que consideramos pertinente para reconstituição, análise e crítica de uma cobertura jornalística, pois permitem observar os enquadramentos, a construção narrativa e o tratamento do problema público revelado pelo acontecimento. À grade com essas dimensões acrescentamos outra relativa ao processo de produção jornalística (apuração, destaque etc.), para explorar o modo como tal processo condiciona as três dimensões anteriores.

Por fim, exploramos esse modelo na análise da cobertura jornalística realizada por duas revistas de informação semanal (*CartaCapital* e *Veja*) sobre uma das ocorrências da operação Lava Jato: a delação de executivos da Odebrecht, que teve ampla repercussão público-midiática entre o final de 2016 e o primeiro semestre de 2017. Buscamos perceber como as duas revistas interpretam o acontecimento e elaboram sua construção narrativa e o problema público ali exposto, e como tal configuração se relaciona com as lógicas próprias do processo de produção de cada mídia jornalística.

A constituição do acontecimento e o papel do jornalismo

Conceito importante nos estudos da comunicação e do jornalismo, o acontecimento tem sido abordado de distintas formas³. Dados os limites de espaço neste artigo, limitamo-nos a sintetizar aqui a abordagem proposta pelo sociólogo francês Louis Quéré (1997; 2005), que temos adotado em nossas pesquisas. O autor inscreve o acontecimento no terreno da experiência e da ação, portanto, em sua recepção pública, ou seja, no modo como uma sociedade dele se apropria, buscando compreendê-lo, dando-lhe sentido e respostas.

Quéré (2005) destaca a natureza dual do acontecimento (como fato no mundo e fonte de sentidos), enfatizando duas características marcantes. A primeira é o seu potencial hermenêutico, na acepção de que permite uma compreensão do mundo e de suas mudanças ao lançar luzes sobre o passado, presente e futuro e revelar processos em curso. A segunda é o seu poder de afetação, na medida em que um acontecimento sempre “acontece a alguém” (QUÉRÉ, 2005, p. 67): indivíduos ou coletivos que, afetados pelas questões reveladas pelo acontecimento, reagem às suas consequências, buscando reorganizar o fluxo normal da experiência. Para esse autor, uma ocorrência ou fato se constitui como acontecimento quando é capaz de interromper a normalidade da experiência cotidiana, provocar rupturas, revelar problemas públicos, abrir novas perspectivas de esclarecimento sobre o passado e possibilidades de futuro e desencadear novos sentidos e campos de ação, inclusive coletiva. Um acontecimento faz falar, agir e gera narrativas – dentre elas, as jornalísticas (QUÉRÉ, 1997; 2005; FRANÇA, 2011; 2012; SILVA, 2014; SILVA; SIMÕES, 2014).

Consideramos que tal perspectiva permite atentar ao caráter coletivo do processo de constituição social e simbólica dos acontecimentos, problematizando e enriquecendo a compreensão de aspectos do trabalho de cobertura das ocorrências e construção narrativa efetuado pelos agentes jornalísticos. A esse respeito, a

3 Uma discussão sobre as diferentes formas de abordagem do acontecimento pode ser vista em Quéré (1997) e França (2012). Reflexões e análises específicas sobre a relação entre jornalismo e acontecimento podem ser encontradas nos quatro livros da série homônima, que inclui trabalhos de pesquisadores de várias universidades brasileiras (BENETTI; FONSECA, 2010; LEAL; ANTUNES; VAZ, 2011; MAROCCO; BERGER; HENN, 2012; VOGEL; MEDITSCH; SILVA, 2013).

proposição de Quéré (2012) acerca da “dupla vida do acontecimento” contribui para pensar a relação entre as mídias jornalísticas e as ocorrências que elas cobrem e relatam. Segundo o autor, um acontecimento possui “duas vidas”, isto é, provoca dois tipos de experiência interligadas. A primeira vida remete à dimensão existencial, sensível das ocorrências, ou seja, o acontecimento como mudança que interfere no cotidiano, o fato que deixa suas marcas empíricas e afeta indivíduos e coletividades. A segunda se refere ao acontecimento enquanto objeto da reflexão e do discurso, simbolizado pela linguagem, isto é, transformado em narrativa e comportando marcas do vivido (SILVA; FRANÇA, 2017).

Acreditamos que o jornalismo e a cobertura dos acontecimentos e temas atuam principalmente nessa segunda vida – na dimensão da simbolização, conforme destacado em outro trabalho:

O jornalismo constituiu uma “segunda vida” do acontecimento, construindo a sua narrativa. Não podemos negligenciar a primeira vida do acontecimento, sua existência sensível que afeta, que faz falar. Nem pensar na segunda vida como simples reflexo da materialidade que nos toca, minimizando os enquadramentos, os elementos de inteligibilidade acionados para interpretar os fatos do mundo que, por sua vez, são da ordem da cultura (SILVA; FRANÇA, 2017, p. 101).

A partir dessa perspectiva, entendemos que as coberturas jornalísticas desempenham um papel importante na constituição dos acontecimentos. A relevância de tal papel está associada mais diretamente a, pelo menos, três aspectos. Primeiro, porque os agentes jornalísticos selecionam e agendam ocorrências e temas, destinando-lhes mais ou menos esforços de cobertura, espaço e tempo e, principalmente, promovendo enquadramentos conforme lógicas próprias de seus projetos editoriais, posicionamentos político-ideológicos e contratos comunicativos com seus públicos. Segundo, porque constroem narrativas nas quais destacam certas ações e atores, elaborando representações sobre eles, e acionam determinados passados e futuros para as ocorrências, restringindo ou ampliando as possibilidades de compreensão e sentidos para o acontecimento, as causas de sua emergência, as consequências para as quais ele aponta. Terceiro,

porque, como destaca Quéré (2005), as mídias são suportes do debate público pelo qual as soluções para os problemas coletivos revelados pelo acontecimento são elaboradas ou exploradas. Nessa configuração dos impasses ou questões problemáticas expostas pelos acontecimentos, as mídias e a cobertura jornalística têm um papel ambíguo, pois tanto dão visibilidade para demandas públicas, ações e propostas de tratamento de certos atores e perspectivas quanto dificultam o acesso ou relegam outros à invisibilidade. Além disso, a forma como uma questão coletiva é configurada no transcurso de um acontecimento é profundamente condicionada pela construção narrativa e pelos enquadramentos antes mencionados.

Tratam-se, pois, de conceitos importantes para pensar a análise e a crítica de coberturas jornalísticas. Enquadramento é compreendido aqui a partir da abordagem de Goffman (1991, p. 19) sobre os quadros da experiência: matrizes interpretativas ou de sentidos acionadas pelos atores para definir uma situação ou acontecimento e se posicionar naquela interação. Esses quadros de sentido “são construções socioculturais”, que “os indivíduos mantêm, transformam, atualizam, em suas interações e relações sociais” (FRANÇA; SILVA; VAZ, 2014, p. 83).

Representação é entendida como universo simbólico, uma rede de significados que surgem na experiência dos indivíduos no mundo, uma construção que se realiza pela linguagem (HALL, 2016). Assim, os sentidos produzidos pelos discursos jornalísticos também constroem representações acerca dos atores a que se referem, as quais comportam elementos que compõem a imagem pública desses atores. Por fim, problemas públicos são compreendidos como aqueles impasses ou questões problemáticas que afetam públicos, no sentido de coletivos políticos que se constituem no contexto de um acontecimento (DEWEY, 1980; QUÉRÉ, 2005). Do jornalismo – e da cobertura que faz dos acontecimentos – tem-se a expectativa, constituída historicamente, de que atue nessa dimensão do interesse público relacionado a problemas coletivos, agendando-os e incorporando diferentes atores e perspectivas para seu debate público.

Assim, entendemos que a análise e a crítica da cobertura jornalística de um acontecimento – sobretudo daqueles que se mostram, desde sua emergência,

com o poder de revelação e de afetação de que nos fala Quéré (2005) – podem ser enriquecidas se incluírem como dimensões: os *enquadramentos*; o modo como a *construção narrativa* configura a ação, a representação dos atores e a temporalidade do acontecimento; e o *problema público* ou questão pública evocada. São categorias que estão profundamente relacionadas, adaptadas das dimensões do processo de “individualização do acontecimento” (QUÉRÉ, 2005) com as quais temos trabalhado em outras pesquisas (FRANÇA, 2011; SILVA, 2014; SILVA; SIMÕES, 2014)⁴. Além dessas, entendemos que uma categoria de análise relativa ao *processo de produção jornalística* pode colaborar para observar certas características específicas da cobertura jornalística de acontecimentos e temas que condicionam os enquadramentos, a construção narrativa e o tratamento do problema público. Dentre os elementos-chave do processo de produção estão a apuração realizada, especialmente com as fontes informativas acionadas, e o destaque dado ao assunto – o que remete a duas importantes questões de fundo no processo de produção jornalística: a linha político-editorial de cada mídia e a relação com o público⁵.

Consideramos que as quatro dimensões são adequadas para a reconstituição e análise de coberturas jornalísticas de acontecimentos, sobretudo os que revelam questões coletivas. É o caso da delação da Odebrecht, que apresentamos na sequência a partir desse modelo composto por enquadramento, construção narrativa, tratamento do problema público e processo de produção jornalística.

4 Segundo Quéré (2000; 2005), a individualização ou individuação do acontecimento refere-se ao processo pelo qual uma ocorrência adquire sentido e identidade enquanto acontecimento único, singular. É constituído por fases ou dimensões interligadas: a descrição ou definição do acontecimento, para os quais são acionados quadros de sentidos (enquadramentos); a narração (constituição da temporalidade, identificação dos atores centrais e suas ações); a identificação do pano de fundo social e pragmático; a constituição do problema público; e a normalização do acontecimento (FRANÇA, 2011; SILVA, 2014; SILVA; SIMÕES, 2014).

5 Uma proposta mais detalhada e sistematizada para estudar a produção a partir do produto jornalístico é o método de *análise de cobertura jornalística*, de Gislene Silva e Flávia Maia (2011). Trata-se de um protocolo constituído por três níveis: as marcas da apuração, da composição do produto e do contexto da publicação.

A delação da Odebrecht na cobertura de *Veja* e *CartaCapital*

A ocorrência que ficou conhecida como “delação da Odebrecht” refere-se a um conjunto de depoimentos que começaram a ser prestados por 77 executivos dessa empreiteira, a partir de dezembro de 2016, à força-tarefa da operação Lava Jato. Depoimentos centrais, como os de Marcelo e Emílio Odebrecht, ocorreram em diferentes momentos de março e abril de 2017. No entanto, o conteúdo de pré-delações de outros executivos começou a vaziar à imprensa já em novembro de 2016 e, principalmente, no começo de dezembro daquele ano, quando das assinaturas dos acordos de delação entre o Ministério Público Federal e os executivos da Odebrecht. Desde seu início, a Lava Jato adotou como uma de suas principais estratégias – questionada por diferentes atores – o vazamento à imprensa de informações seletivas de investigações ainda em curso. Mídias como a revista *Veja*, por exemplo, têm desempenhado um papel importante na difusão das informações vazadas por agentes da operação.

A cobertura analisada aqui se refere ao período entre novembro de 2016 e abril de 2017, quando o ministro do Supremo Tribunal Federal, Edson Fachin, relator dos processos da Lava Jato, divulgou os pedidos de abertura de inquéritos contra os acusados nessas delações. Dado o tamanho do objeto, limitamos a análise a apenas algumas edições das revistas *CartaCapital* e *Veja* – duas publicações que representam linhas editoriais diferentes. O critério de seleção foi o destaque dado ao tema nas capas das revistas no período mencionado. Para a composição do *corpus*, selecionamos três edições da *Veja* nas quais a delação da Odebrecht foi destacada como manchete na capa (14 de dezembro de 2016, 8 de março de 2017 e 19 de abril de 2017). Da *CartaCapital* foram selecionadas três edições nas quais o assunto também foi capa – mas, nesse caso, o destaque foi apenas na forma de chamada (21 de dezembro de 2016, 22 de março de 2017 e 20 de abril de 2017). Analisamos cada uma das reportagens dessas edições a partir das dimensões antes mencionadas: a definição ou enquadramento do acontecimento “delação da Odebrecht”, a construção narrativa, a constituição do problema público e os elementos do processo produtivo. É o que está exposto na sequência.

O enquadramento e a expectativa sobre o futuro dos atores

Na descrição que fazem do acontecimento, os relatos das duas revistas destacam a singularidade da delação da Odebrecht em relação a similares realizadas no âmbito da operação Lato Jato. Sua singularidade está tanto no porte da empresa e sua longa história de vínculos com agentes políticos na contratação de obras públicas e financiamento de campanhas eleitorais quanto nas possíveis consequências dos conteúdos para dezenas de políticos de diferentes partidos. Trata-se, em ambas as revistas, da “delação da maior empreiteira do país” e do “maior acordo de delação premiada do mundo” (NATAL..., 2016, p. 25; A DELAÇÃO..., 2016).

A descrição das revistas recorre a metáforas ou comparações, principalmente com catástrofes naturais, para definir a situação e seus possíveis desdobramentos. *CartaCapital* define a delação como um “tsunami”, convocando, para sua construção narrativa, o passado de relações permanentes entre a empreiteira e os poderes públicos e políticos no Brasil nas últimas décadas. Na cobertura da *Veja*, a “colaboração premiada” da Odebrecht com a Justiça é definida como “a delação do fim do mundo” – um “cataclismo”, um “terremoto”, “uma hecatombe”, “uma bomba” cujos estilhaços atingem partidos, parlamentares e as maiores lideranças políticas do país (A DELAÇÃO..., 2016, p. 45).

É a partir dessa moldura de sentido – focada, sobretudo, no impacto do acontecimento sobre os atores políticos, sua imagem e nas expectativas em relação ao futuro deles e/ou de seus projetos – que as duas revistas enquadram inicialmente o acontecimento e constroem suas narrativas.

A construção narrativa e a representação dos atores

A semelhança entre *CartaCapital* e *Veja*, porém, não vai além da descrição inicial da delação como um “terremoto político” e de sua principal consequência – os prejuízos que pode provocar para os atores políticos e/ou seus projetos. A narrativa do acontecimento envereda por caminhos diferentes em cada uma das

revistas, iluminando certos aspectos e deixando sombras sobre outros: atores e ações, passados e contextos.

Um dos aspectos mais importantes na análise das construções feitas pelas duas revistas é a ênfase que cada uma dá a determinados atores e não a outros, seja em termos de espaço dedicado ou da representação que deles fazem. Além disso, destaca-se a construção da temporalidade do acontecimento. Embora ambas priorizem as suas consequências para os diferentes atores, a *CartaCapital* rememora um passado distante de relações profundas entre a Odebrecht e os poderes públicos e políticos no Brasil, conforme visto na análise do enquadramento. Já a revista *Veja* convoca um passado bem mais recente a partir do qual narra a delação da Odebrecht, destacando o período dos governos do PT.

Em relação aos atores, a construção da *CartaCapital* enfatiza Michel Temer e seus aliados do eixo PMDB-PSDB⁶, como José Serra, Aécio Neves, Geraldo Alckmin, ministros e parlamentares peemedebistas. É o caso de Eliseu Padilha e Moreira Franco – qualificados como “prepostos” de Michel Temer para “negociar leis” de interesse da Odebrecht e arrecadar recursos da empreiteira. É o caso ainda dos senadores Renan Calheiros, Eunício Oliveira e Romero Jucá. Este último, posicionado no papel de principal “comerciante” de leis no Senado e “zeloso” defensor dos interesses da empresa.

A revista *Veja* também traz para sua narrativa todos esses atores (do PMDB e do PSDB) e com significativo espaço em seus textos e imagens. No entanto, é perceptível o quanto a revista é prudente na forma como representa Michel Temer. Defende, em alguns momentos, o papel de Temer como condutor das reformas que o Brasil precisa, diferentemente da *CartaCapital*.

Já esta última – embora mencione os executivos da Odebrecht, o ex-presidente Luiz Inácio Lula da Silva, a ex-presidenta Dilma Rousseff e outras lideranças do Partido dos Trabalhadores (PT) citadas nas denúncias desse período –, coloca ênfase sobre Michel Temer e seus aliados no governo. A noticiabilidade

6 Partido do Movimento Democrático Brasileiro e Partido da Social Democracia Brasileira, respectivamente.

da delação da Odebrecht e de outras ocorrências da Lava Jato, mencionadas no *corpus* analisado, está ligada à possibilidade de associar as denúncias de corrupção a Temer e seus aliados. A narrativa construída pela *Carta* explora o pano de fundo dos interesses de Temer e seus aliados para: a) impedir investigações de denúncias de corrupção nas quais estão implicados, o que estaria na base do engajamento deles no afastamento de Dilma da presidência, e b) concretizar uma agenda política contra a qual a *CartaCapital* se posiciona explicitamente em seus textos.

Nessa revista, o acontecimento “delação da Odebrecht” é definido como um “terremoto político” pelo potencial que parece ter, naquele momento, de derrubar o governo Temer e uma agenda considerada como prejudicial à maioria da população. Dentro desse quadro, Michel Temer é representado pela *CartaCapital* como um governante cuja impopularidade e falta de legitimidade aumenta a cada nova delação. É um presidente engajado em acelerar seu “saco de maldades” (as reformas trabalhista e previdenciária, que a *Carta* considera “cruéis”), com o objetivo de “se segurar no cargo” (NATAL..., 2016, p. 24-25), mantendo o apoio do empresariado, do PSDB e da grande mídia, qualificada pela revista como “sócia do impeachment” de Dilma (ESCÁRNIO..., 2017).

Se o enquadramento da *CartaCapital* abre os sentidos da delação, contextualizando-a nas mudanças sociais e políticas em curso no país, o quadro delimitado pela *Veja* não permite ver além das próprias denúncias de corrupção e no seu potencial de atingir integrantes e aliados do PT, especialmente o ex-presidente Lula. O “terremoto” da delação na *Veja* também atinge vários atores e partidos; todos eles são mencionados no transcurso de sua cobertura com mais ou menos destaque. Mas, no eixo do bem contra o mal da construção narrativa dessa revista, estão, de um lado, a força-tarefa da Lava Jato – qualificada pelo discurso superlativo da *Veja* como “a maior e mais bem-sucedida investigação de corrupção do mundo” (A REPÚBLICA..., 2017, p. 63) – e, de outro, a Odebrecht e os políticos, com destaque para o papel atribuído a Lula.

Na forma de representação dos atores, destaca-se na *Veja* a forma como a revista muda de posicionamento em relação à Odebrecht. Se no contexto das

primeiras prisões de empreiteiros, em 2015, esses empresários eram as vítimas de aches e extorsão de políticos vorazes, a Odebrecht figura agora na narrativa da *Veja* como “uma sucursal do crime” (A DELAÇÃO..., 2016, p. 44). A construtora passa a ser um “gigante da corrupção”, com um “departamento de propinas” para distribuir “o dinheiro sujo [que] financiava a compra de leis, medidas provisórias e decisões que interessavam à empresa” (A DELAÇÃO..., 2016, p. 45; COMO..., 2016, p. 60; A REPÚBLICA..., 2017, p. 46-47).

No relato da revista, a operação Lava Jato teria interrompido esse “círculo mafioso” em junho de 2015, com a prisão de Marcelo Odebrecht (A REPÚBLICA..., 2017, p. 45). O “ex-príncipe” dos empreiteiros e seu pai, Emílio Odebrecht, ganham papel de destaque na narrativa da revista em função dos vínculos construídos com o PT e os governos petistas. Emílio teria promovido a aproximação com o PT quando Lula ainda era “aspirante ao Palácio do Planalto”. “Tornou-se amigo de Lula”, ajudando seu filho mais novo a se tornar um empresário e conseguindo, em contrapartida, a abertura ao governo Dilma. No passado que a *Veja* coloca como ponto de partida de sua narração – lançando sombras sobre um passado mais remoto –, a Odebrecht ampliou seus negócios com o poder público a partir do início do governo petista, período no qual a narrativa da revista diz que o “modelo de corrupção” do PT, do PMDB e do Partido Progressista (PP) na Petrobras “se reproduziu para praticamente todas as estatais” (A DELAÇÃO..., 2016, p. 45). Com um texto editorializado que caracteriza suas reportagens, uma matéria pós-abertura dos inquéritos contra 86 políticos acusados nas delações interpela o leitor a compartilhar do “espanto” que a *Veja* diz sentir em relação ao “poder paralelo” da Odebrecht no Brasil. O país “vivia sob uma cleptocracia”, conforme o relato da revista, que enfatiza os dez anos anteriores à Lava Jato, ou seja, o passado recente, pós-governos do PT e aliados.

A ex-presidente Dilma e, principalmente, o ex-presidente Lula têm papel de destaque na narrativa sobre a “república da Odebrecht”. Dilma é apontada como uma das responsáveis por sustentar o esquema de corrupção que beneficiou a empreiteira ao longo dos governos petistas – “primeiro como ministra e, depois,

como presidente” (A REPÚBLICA..., 2017, p. 57). Segundo a *Veja*, Dilma “sabia exatamente como funcionava o esquema de corrupção na Petrobrás” e que o “dinheiro sujo” foi usado para financiar suas campanhas eleitorais (A REPÚBLICA, 2017, p. 57). A ênfase maior da revista, porém, é no ex-presidente Lula, representado como um ator que foi “capturado pela empreiteira”, “um político pequeno”, “um mandatário que se submetia ao papel de marionete nas mãos de empresários e, em contrapartida, se locupletava do poder com dinheiro oriundo de esquemas de corrupção”; uma figura que pode “vir a ostentar o título de presidente mais corrupto da história” e que estaria na iminência de ser preso: “Nunca antes na história deste país um presidente da República foi denunciado de modo tão arrasador” (A REPÚBLICA..., 2017, p. 55).

A construção narrativa das duas revistas, portanto, tem similaridade apenas no foco direcionado às práticas e representações de diferentes atores: Michel Temer e aliados, no caso da *CartaCapital*, Lula e/ou governos do PT e aliados, no caso da *Veja*. Na construção da temporalidade, porém, as diferenças são significativas. Ambas apontam para a possibilidade, em maior ou menor grau, de implicação dos atores citados em processos judiciais. Mas a *CartaCapital* aponta principalmente para a possibilidade de afastamento de Temer, inserindo-o no contexto das reformas que seu governo realiza no país e que seriam “cruéis” para a população. A *Veja*, por sua vez, aponta sobretudo para a iminência da prisão do ex-presidente Lula. No que se refere ao passado, a memória convocada pela revista lança luz especialmente sobre os governos do PT, aos quais associa mais diretamente a existência de uma “cleptocracia” e uma “república da Odebrecht”. A *CartaCapital* busca em um passado mais longínquo às raízes para contextualizar e compreender o acontecimento presente e interpretar o problema das práticas de corrupção entre agentes públicos e privados.

O problema da corrupção: a ênfase nos atores e a criminalização da política

A análise da cobertura da delação da Odebrecht mostra que *Veja* e *CartaCapital* configuram diferentemente o problema público evocado pelo acontecimento, que,

de modo geral, denominamos corrupção. As questões expostas pelo acontecimento referem-se mais especificamente a, pelo menos, três práticas consideradas ilegais ou irregulares nas relações entre agentes públicos e privados, envolvendo o repasse de dinheiro para: 1) caixa dois de campanhas eleitorais de diferentes partidos; 2) propinas para destinação variada, como campanhas ou enriquecimento ilícito; e 3) comércio de leis no Congresso a partir do *lobby* de grandes empreiteiras.

O tratamento desses problemas na cobertura da *Veja* – conforme o material empírico analisado – sequer tangencia um esforço de esclarecimento ao leitor sobre o que é a doação eleitoral de campanha historicamente feita por empreiteiras e outras empresas no Brasil, as práticas de caixa dois e de propina. Embora a revista mencione de forma genérica um passado no qual o financiamento de campanhas políticas pela Odebrecht e repasse de propinas já era prática corrente, envolvendo “vários” políticos, partidos e ex-presidentes, a narrativa construída circunscreve o que chama de “poder paralelo” e “república da Odebrecht” principalmente à gestão do PT e seus aliados, com ênfase na figura do ex-presidente Lula.

As duas práticas irregulares antes mencionadas – caixa dois de campanha eleitoral e pagamento de propinas na relação entre políticos e empresários – fazem parte de um “campo problemático” (Quéré, 2005), ou seja, um conjunto de problemas públicos conexos, há muito tempo existentes e persistentes no Brasil, comumente chamados de corrupção política. São problemas que se mantêm ou retornam à cena pública à cada irrupção de um novo acontecimento, posto que não foram ainda devidamente discutidos e tratados pela ação pública.

Já a atividade de *lobby* e as diferentes formas de influência na criação de leis e normas no Congresso Nacional é, de fato, uma das novidades reveladas pelo acontecimento “delação da Odebrecht”. Não que a prática seja nova; ao contrário, é comum há anos no Brasil e relativamente conhecida no meio político e jornalístico. Mas é a primeira vez que o comércio de leis e normas entre políticos e empresários é exposto a públicos mais amplos, por meio de um acontecimento

de ampla repercussão⁷. Também nesse caso, de comercialização de leis e normas, o tratamento dado pela cobertura da *Veja* foca nos atores políticos acusados de receber propinas do empresariado, embora seja notável a mudança do tradicional enquadramento dos empreiteiros como vítimas de políticos corruptos. Na discussão dos problemas revelados, a revista limita-se a julgamentos e generalizações do tipo: “[a] enormidade do escândalo é uma evidência clamorosa de que a corrupção [...] é o que há de mais constante e de mais democrático na vida pública nacional” (A REPÚBLICA..., 2017, p. 47). A solução vislumbrada pela narrativa da *Veja* ao problema da corrupção vem do trabalho realizado pela Lava Jato e da penalização dos implicados. O relato incorpora apenas as interpretações e posicionamentos de operadores da Lava Jato, dentre as quais a prisão após condenação em segunda instância. A revista não apresenta outros atores e perspectivas para a discussão acerca das práticas de corrupção evocadas pela delação da Odebrecht.

CartaCapital, por sua vez, questiona e instaura um debate acerca da indistinção entre as formas de corrupção investigadas pela Lava Jato. Traz à discussão a iniciativa de Michel Temer, seus aliados na presidência da Câmara – Rodrigo Maia –, do Senado – Eunício Oliveira – e do Tribunal Superior Eleitoral (TSE) – ministro Gilmar Mendes, do Supremo Tribunal Federal (STF) – de usar a sempre mencionada e ainda não implementada reforma político-eleitoral para anistiar o crime de caixa dois – “modelo reinante no país” há décadas, conforme a delação de Emílio Odebrecht, que a *CartaCapital* (ESCÁRNIO..., 2017, p. 21) relembra para contextualizar o histórico de um problema constante na atividade político-partidária. Traz também posicionamentos de diferentes atores questionando a distinção proposta por lideranças do PSDB – como Fernando Henrique Cardoso –, respaldadas pelo ministro Gilmar Mendes (TSE), entre um caixa “dois do bem” (financiamentos político-eleitorais) e “caixa do mal” (enriquecimento pessoal). A *CartaCapital* incorpora ainda ao debate do problema da corrupção no contexto

7 Uma das características de um escândalo é justamente o fato de publicizar, para públicos mais amplos, transgressões reais ou alegadas que já eram de conhecimento em círculos mais restritos (THOMPSON, 2002; ADUT, 2008), inclusive de jornalistas.

daquele acontecimento a tese do Ministério Público de que uma doação eleitoral legalmente registrada pode ser considerada propina disfarçada. Essa é justamente uma das controvérsias acerca das ações e interpretações dos operadores da Lava Jato, questionadas por certos atores do meio político, jurídico e de mídias com o perfil editorial e posicionamentos político-ideológicos semelhantes aos da *CartaCapital*. Acionando fontes alternativas da própria Procuradoria da República, a revista aponta para o processo de “criminalização da política” que estaria em curso, em nome de sua suposta “depuração” (ESCÁRNIO..., 2017, p. 19).

As duas revistas, portanto, configuram de forma distinta o problema público (práticas de corrupção) evocado no contexto da delação da Odebrecht. Na *Veja*, trata-se de um problema comum na vida pública do país, embora sua narrativa circunscreva as práticas questionadas a certos tempos (recentes), coloque maior ênfase na responsabilização e penalização de alguns atores e em uma solução relacionada aos trabalhos da Lava Jato. Já a *CartaCapital* inscreve as práticas irregulares em um passado mais distante que contextualiza a permanência e dificuldade de tratamento do problema, assim como aponta para o possível risco de utilização e indistinção de práticas de corrupção para criminalização da política.

Marcas da produção e influências na cobertura do acontecimento

Para finalizar, destacamos alguns aspectos que consideramos os mais importantes no que se refere à observação de certas características percebidas no processo de produção jornalística da cobertura realizada pelas duas revistas, a partir das marcas percebidas nos textos analisados. Nessa dimensão, buscamos especialmente explorar possíveis influências do processo produtivo nas dimensões antes analisadas: enquadramento, construção narrativa e problema público. Enfatizamos as fontes de informação utilizadas e o destaque dado ao acontecimento, os quais estão relacionados à linha político-editorial de cada mídia jornalística e à relação estabelecida com seus públicos.

O destaque em quantidade de páginas, imagens, manchetes ou chamadas de capa e de números de edições é um indicador da relevância que cada uma dessas

mídias concede ao acontecimento e do quanto atua para mantê-lo na agenda de discussão pública. Na cobertura analisada, a importância que a *Veja* atribui à “delação da Odebrecht” é perceptível pelo número de edições, capas e páginas destinadas a essa e outras ocorrências da Lava Jato. Nas três edições incluídas no *corpus*, as reportagens superam oito páginas, além de fotos e infográficos. Uma dessas reportagens (“A república da Odebrecht”, de 19 de abril de 2017) ocupou 17 páginas da revista. Já na *CartaCapital*, com um total de três reportagens e média de seis páginas para cada, o assunto aparece de forma mais restrita, sempre diluído em meio a outros do contexto político-social do país – como as reformas trabalhistas e previdenciária e as manifestações de rua contra elas.

As fontes de informação acionadas na cobertura do acontecimento, por sua vez, são fundamentais, pois ajudam a compreender os laços existentes entre jornalistas e segmentos sociais no processo de enquadramento do acontecimento e dos problemas públicos, na sua contextualização e construção da temporalidade, na exploração de suas causas, na discussão de consequências e em propostas de tratamento. As reportagens da *Veja* são caracterizadas pela editorialização. Nos textos, praticamente não se identifica marcas de um processo de apuração e verificação jornalísticas; geralmente, sinalizam fontes de informação anônimas ligadas à Lava Jato ou remetem apenas a um “interlocutor ouvido” pela revista. Há também extenso uso de e referência a principais trechos de depoimentos aos quais a revista diz ter tido acesso. Além disso, é comum referenciar outros jornalistas. De modo geral, percebe-se a forte dependência da revista em relação aos vazamentos e às fontes da operação Lava Jato, sem um trabalho próprio de apuração jornalística, ilustrando bem o fenômeno do jornalismo sobre investigações (NASCIMENTO, 2010).

As interpretações dos agentes jornalísticos são, certamente, socioculturais: sentidos que circulam na sociedade e que são compartilhados intersubjetivamente por muitos. Importante, por isso, pensar a relação simbiótica, de interdependência, entre jornalistas e fontes de informação (NEVEAU, 2004). Diversidade de fontes de informação significa, potencialmente, diferentes possibilidades interpretativas

de um acontecimento e dos problemas públicos tratados em uma cobertura. Além disso, as fontes não são atores de onde brotam naturalmente informações desinteressadas. No caso específico do acontecimento “delação da Odebrecht”, os agentes da Polícia Federal e do Ministério Público presentes nas narrativas da *Veja*, geralmente de forma anônima, não são fontes neutras de onde provém somente ações e informações que interessam à coletividade; são corporações que também têm interesses específicos e disputam espaços de poder, para os quais é fundamental a ocupação da visibilidade nas mídias com suas interpretações acerca de acontecimentos, questões públicas e atores sociais. Assim, a seleção de fontes para abordar um acontecimento e os problemas que ele revela já sinaliza os quadros de sentido a serem mobilizados e as possibilidades de construção narrativa.

Para além das informações provenientes da Polícia Federal e do Ministério Público, a cobertura jornalística da *Veja* é feita basicamente a partir de um trabalho de curadoria jornalística: seleciona e reúne informações já difundidas por diferentes fontes, dando-lhes sentidos que estão em consonância com sua linha editorial e seus posicionamentos político-ideológicos. A linha editorial de cada mídia é o lugar político a partir do qual elas falam, portanto, é um elemento importante a considerar na análise e crítica da cobertura jornalística. Trata-se de uma condicionante significativa do processo de produção (visível desde às fontes informativas priorizadas até o destaque dado ao assunto), dos enquadramentos, da construção narrativa (a temporalidade, os atores e suas ações e representações) e da configuração do problema público evocado pelo acontecimento, conforme a análise apresentada nos tópicos anteriores.

Assim como a *Veja*, a cobertura realizada pela *CartaCapital* trabalha com informações já divulgadas sobre o acontecimento e os problemas públicos; essa é, aliás, uma das características das revistas semanais de informação. No entanto, além dessas informações já conhecidas, de suas interpretações e posicionamentos explícitos, a *CartaCapital* traz diferentes fontes para suas reportagens. Também incorpora fragmentos de depoimentos das delações e fontes dos três poderes.

Mas a principal diferença é que a revista apresenta vários atores da sociedade civil (cientistas políticos, sociólogos, cidadãos em manifestações de rua) como fontes de suas reportagens e interpretações. O que já aponta para outra forma de construção da narrativa, de interpretação do acontecimento e do problema público outro perfil de público e de relação com ele.

A relação que cada mídia busca construir e alimentar com seu público, portanto, é um importante aspecto a considerar em uma análise e crítica da cobertura jornalística – e merece ser melhor estudada e aprofundada pela pesquisa da área. Cada mídia dialoga com públicos específicos, grupos e indivíduos que compartilham valores, ideologias, interesses. As coberturas de *Veja* e *CartaCapital* se alimentam desse vínculo que procuram criar e/ou manter com os leitores. Se a *Veja* modificou o posicionamento em relação a uma empreiteira poderosa como a Odebrecht e a representação que fazia desses empresários, isso se deve, possivelmente, dentre outros fatores, à dificuldade de sustentar, ante o público-leitor, a ideia de que os empreiteiros são meras vítimas da extorsão de políticos. O que nos coloca, também, a importância de observar a cobertura jornalística de um acontecimento ou tema em perspectiva histórica e em situações específicas.

Para concluir, retomamos a ideia da constituição social e simbólica dos acontecimentos (QUÉRÉ, 2005) como um processo resultante da ação e intervenção de outros atores e mediações, para além da instância midiática ou jornalística. Como destaca o autor, as mídias tomam emprestado de seu entorno sociocultural os procedimentos que utilizam para compreensão, atribuição de sentido e singularização dos acontecimentos.

As coberturas jornalísticas são práticas de comunicação nas quais se pode observar não apenas os processos de produção jornalística específicos de cada mídia na constituição de um acontecimento e de um problema coletivo como também as disputas de segmentos sociais – com os quais as mídias se relacionam ou representam – em torno do acontecimento e das questões coletivas que ele evidencia.

Acreditamos que esses dois eixos podem ser observados a partir do modelo aqui esboçado para análise e crítica da cobertura jornalística por meio do enquadramento, da construção narrativa, da configuração do problema público e de aspectos específicos da produção do jornalismo. Tais dimensões permitem analisar as disputas de sentido travadas no processo de construção coletiva de um acontecimento e do tratamento dos problemas públicos, bem como o trabalho específico realizado por mídias jornalísticas na cobertura e interpretação das ocorrências, as implicações éticas envolvidas na configuração das questões coletivas e na representação dos atores, o modo como concebem o papel do jornalismo na sociedade e sua relação com os interesses da cidadania.

Agradecimentos

Agradeço ao Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq) e à UFSC pelo apoio, por meio de uma bolsa de iniciação científica (IC) – Edital Propesq/UFSC-01/2017 –, ao projeto de pesquisa com o qual este trabalho tem relação. Agradeço ao bolsista de IC, Eduardo Iarek, do Departamento de Jornalismo da UFSC, pela coleta do material empírico desta pesquisa.

Referências

A DELAÇÃO do fim do mundo. *Veja*, São Paulo, n. 2502, 2 nov. 2016.

ADUT, A. *On scandal: moral disturbances in society, politics, and art*. New York: Cambridge University Press, 2008.

A REPÚBLICA da Odebrecht. *Veja*: São Paulo, n. 2526, 19 abr. 2017.

BENETTI, M.; FONSECA, V. P. S. (Orgs.). *Jornalismo e acontecimento: mapeamentos críticos*. Florianópolis: Insular, 2010. v. 1.

COMO a Odebrecht comprava o poder. *Veja*, São Paulo, n. 2508, 14 dez. 2016.

DEWEY, J. *Os pensadores*. São Paulo: Abril Cultural, 1980.

DEWEY, J. Le public et ses problèmes: extrait de "The public and its problems" (1927). Tradução Joelle Zask. *Hermès*, Paris, n. 31, p. 77-91, 2001.

ESCÁRNIO, até quanto? *CartaCapital*, São Paulo, n. 994, 22 mar. 2017.

FRANÇA, V. R. V. O crime e o trabalho de individuação do acontecimento no espaço midiático. *Caleidoscópio*, Lisboa, n. 10, p. 59-72, 2011. Disponível em: <<https://bit.ly/2qHbE6k>>. Acesso em: 18 abr. 2018.

FRANÇA, V. R. V.; LOPES, S. Análise do acontecimento: possibilidades metodológicas. *Matrizes*, São Paulo, n. 3, v. 11, p. 71-87, set./dez. 2017.

_____. O acontecimento para além do acontecimento: uma ferramenta heurística. In: FRANÇA, V. R.V.; OLIVEIRA, L. (Orgs.). *Acontecimento: reverberações*. Belo Horizonte: Autêntica, 2012. p. 39-51.

FRANÇA, V. V.; SILVA, T.; VAZ, G. F. F. Enquadramento (verbete). In: FRANÇA, V. R. V.; MARTINS, B. G.; MENDES, A. M. (Orgs.). *Grupo de Pesquisa em Imagem e Sociabilidade (GRIS): trajetória, conceitos e pesquisa em comunicação*. Belo Horizonte: Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas; PPGCOM-UFMG, 2014. v. 1. p. 134-140.

GOFFMAN, E. *Les cadres de l'expérience*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1991.

HALL, S. *Cultura e representação*. Rio de Janeiro: Editora PUC-RJ; Apicuri, 2016.

LEAL, B. S.; ANTUNES, E.; VAZ, P. B. (Orgs.). *Jornalismo e acontecimento: percursos metodológicos*. Florianópolis: Insular, 2011. v. 2.

MAROCCO, B.; BERGER, C.; HENN, R. (Orgs.). *Jornalismo e acontecimento: diante da morte*. Florianópolis: Insular, 2012. v. 3.

MOUILLAUD, M. Da forma ao sentido. In: MOUILLAUD, M.; DAYRELL, S. P. (Orgs.). *O jornal: da forma ao sentido*. 2. ed. Brasília, DF: Editora UnB. 2002. p. 29-35.

NASCIMENTO, S. *Os novos escribas: o fenômeno do jornalismo sobre investigações no Brasil*. Porto Alegre: Arquipélago Editorial, 2010.

NATAL de mau agouro. *CartaCapital*, São Paulo, n. 932, 21 dez. 2016.

NEVEAU, E. *Sociologie du journalisme*. 9. ed. Paris: La Découverte, 2004.

QUÉRÉ, L. Introduction. In: BEAUD, P. et al. (Eds.). *Sociologie de la communication*. [S. l.]: CNET, 1997. p. 415-432. (Coleção Réseaux : Communication, Technologie, Société, v. 1, n. 1).

_____. L'individualisation des événements dans le cadre de l'expérience publique. In: BOURDON, P. (Org.). *Processus du sens*. Paris: L'Harmattan, 2000. p. 1-23.

_____. Entre o facto e sentido: a dualidade do acontecimento. *Trajectos: Revista de Comunicação, Cultura e Educação*, Lisboa, n. 6. p. 59-75, 2005.

_____. A dupla vida do acontecimento: por um realismo pragmatista. In: FRANÇA, V. R. V., OLIVEIRA, L. (Orgs.). *Acontecimento: reverberações*. Belo Horizonte: Autêntica, 2012. p. 21-38.

SILVA, M. T. Acontecimento: evocando sentidos, provocando ações: uma análise do "Mensalão". *Intexto*, Porto Alegre, n. 30, p. 72-92, jul. 2014.

SILVA, G.; MAIA, F. D. O método análise de cobertura jornalística na compreensão do crack como acontecimento noticioso. In: LEAL, B. S.; ANTUNES, E. VAZ, P. B. (Orgs.). *Jornalismo e acontecimento: percursos metodológicos*. Florianópolis: Insular, 2011. v. 2. p. 37-54.

SILVA, T.; FRANÇA, V. Jornalismo, noticiabilidade e valores sociais. *E-compós*, Brasília, DF, v. 20, n. 3, set./dez. 2017. Disponível em: <<https://bit.ly/2qJ0LS9>>. Acesso em: 19 abr. 2018.

SILVA, T.; SIMÕES, P. G. Um acontecimento em disputa: sentidos da exumação de Jango. *Estudos em Jornalismo e Mídia*, Florianópolis, v. 11, n. 1, p. 34-50, 2014. Disponível em: <<https://goo.gl/g98wYO>>. Acesso em: 11 jan. 2016.

TEMER delata o golpe, e é delatado pela Odebrecht. *CartaCapital*: São Paulo, n. 949, 20 abr. 2017.

THOMPSON, J. *O escândalo político: poder e visibilidade na era da mídia*. Petrópolis: Vozes, 2002.

VOGEL, D.; MEDITSCH, E.; SILVA, G. (Orgs.). *Jornalismo e acontecimento: tramas conceituais*. Florianópolis: Insular, 2013. v. 4.

submetido em: 02 abr. 2018 | aprovado em: 29 abr. 2018

Análise crítica da cobertura da previsão do tempo em portais especializados

Critical analysis of the weather forecast coverage in specialized portals

María Luisa Sánchez Calero¹

1 Professora de Jornalismo pela Faculdade de Ciências da Informação da Universidade Complutense de Madrid (UCM), Espanha. E-mail: mlusaca@ccinf.ucm.es.

Resumo

O objetivo desta pesquisa é analisar as tendências e o posicionamento que a informação meteorológica adquire em sites especializados. O artigo mostra as características de nove portais meteorológicos, com forte presença dos sites espanhóis, dos quais foram analisados aspectos como o discurso que emitem, a linguagem e o vocabulário utilizados, os tipos de fontes consultadas, a organização dos conteúdos, os sistemas de busca, o material gráfico e visual, os sistemas de alerta e as possibilidades de interação dos usuários. Foi requerida na amostra deste estudo a elaboração de um questionário enviado a 400 usuários dessas páginas a fim de conhecer o perfil dos que consultam essas informações na internet, além da análise de 30 *websites*, públicos e privados, vinculados a esportes ou lazer, com uma seção proeminente sobre informações meteorológicas. Por último, foram analisados os nove portais específicos de informação meteorológica, identificados como os mais referenciados no estudo anterior de sites relacionados a aspectos de lazer, esporte e atividades ao ar livre.

Palavras-chave

Alertas meteorológicos, portais de informações meteorológicas, *websites*, previsão do tempo, Aemet.

Abstract

The objective of this research was to analyze the trends and the positioning that meteorological information acquires in specialized websites. This article shows the characteristics of nine meteorological websites with strong presence in the Spanish meteorological web, analyzing some aspects, such as: their speech, the language and vocabulary used, the types of sources consulted, the content organization, the search systems, graphic and visual material, system alerts, and the possibilities of interaction between users. A questionnaire, sent to 400 users of these portals, was required in the sample of this study, in order to know the profile of those who consult these information on the Internet, as well as the analysis of 30 public and private websites linked to sports or leisure that have a prominent section on meteorological information. And finally, the analysis of nine specific portals of meteorological information, identified as the most referenced in previous study of websites related to leisure, sport and outdoor activities.

Keywords

Meteorological alerts, meteorological information, portals of meteorological information, weather forecast, AEMET.

Eventos recentes relacionados a fenômenos climáticos adversos mais uma vez destacaram a importância, na sociedade atual, do tempo, do clima ou da água, que se estabeleceram como elementos de especial importância no condicionamento da vida das pessoas e na sua influência no desenvolvimento socioeconômico e ambiental. Observa-se com crescente frequência como a informação meteorológica ocupa muitas das capas da mídia, adquirindo destaque, inclusive, nos resumos de abertura das notícias espanholas. A meteorologia foi um fenômeno de grande interesse em diversas épocas da humanidade e no momento continua sendo uma questão relevante para muitos setores da opinião pública e, portanto, uma das informações mais demandadas. Informações que gradativamente adquirem seguidores com diferentes interesses e que necessitam de canais de informação que se adaptem às necessidades de informação cada vez mais precisas, rigorosas e rápidas.

Essa necessidade implica dar uma resposta informativa que cubra as exigências desses usuários nos meios de comunicação, o que na prática significa fornecer conteúdo em canais e formatos especializados com fontes e sistemas que proporcionam previsões de maior sucesso, mais rigorosas em seus termos, com maior precisão e prazo cada vez mais longo.

A demanda é promovida por um novo perfil de usuário que sente a urgência de ser informado por outros canais de informação mais especializados no ambiente digital, sob a presença de *websites* privados e institucionais, que incluem a previsão do tempo com a apresentação de códigos e conteúdos mais visíveis que facilitam sua percepção e compreensão com respostas e orientações voltadas às suas próprias necessidades. Portanto, neste artigo, tentamos coletar as características mais gerais e aquelas derivadas de uma investigação baseada em três pilares fundamentais. A primeira análise responde à consulta feita em cerca de 400 pesquisas visando conhecer o perfil dos usuários que consomem informações meteorológicas e verificar a porcentagem daqueles que recorrem aos diferentes *websites*.

Na segunda parte, foram selecionados cerca de 30 *sites* e portais públicos e privados espanhóis ligados a aspectos esportivos ou de lazer em que há uma

seção dedicada à meteorologia em sua área, seja por meio de informações locais ou de um informe anexado a algum *site* ou portal especializado.

Na terceira parte, foram estudadas as principais características desses portais mais específicos de informações meteorológicas, que foram identificadas como as mais referenciadas na internet em relação aos aspectos de lazer, esporte e atividades ao ar livre. Entre eles se destacam: Meteogalicia, ElTiempo.es, TuTiempo.net, Windguru, Tiempo.com, The Weather Channel, Weather Underground, Agencia Estatal de Meteorología (Aemet) e Divulgameteo².

O objetivo do estudo foi salientar os *sites* que têm melhores informações sobre o tempo para o público e quais são os destaques em cada um deles. Como objeto de análise, diferentes segmentos foram estudados: a linguagem utilizada e o vocabulário, as fontes consultadas, a organização dos conteúdos por seções e subseções, os sistemas de busca, o material gráfico que eles incorporam, o uso de sistemas de alerta, o tratamento da informação – avaliando se é mais ou menos elucidativa –, as possibilidades de interação com os usuários, a publicidade que inserem e o arcabouço legal apresentado pela internet.

Novos interesses, novos canais, novos conteúdos das informações meteorológicas na web

O aumento do interesse e uma maior demanda por informação meteorológica por parte de públicos muito diversos atualmente justificam o aumento de espaços meteorológicos e uma maior presença desse tipo de conteúdo na rede, adaptado aos benefícios e necessidades de que requisitam os novos públicos com novos propósitos em seus processos e em seu uso e destinado a outros campos de interesse.

Esse conteúdo exige nova identidade, sob a presença de canais, espaços e formatos adaptados ao seu novo uso na rede, a fim de apresentar essas informações

2 Respectivamente, <<http://meteogalicia.es>>, <<http://eltiempo.es>>, <<http://tutiempo.net>>, <<http://windguru.com>>, <<http://meteored.com>>, <<http://weather.com>>, <<http://weatherunderground.com>>, <<http://aemet.es>> e <<http://divulgameteo.es>>.

meteorológicas de maneira veloz e acessível, em tempo real, o que se traduz em transmitir, com rapidez e interatividade, elementos multimídia e uma linguagem mais adaptada aos novos suportes, e que também apostem em soluções eficazes capazes de divulgar correta e facilmente nos termos apropriados.

A presença de novos canais e formatos estão permitindo maior divulgação de dados meteorológicos que enfrentam novas mudanças e hábitos de consumo de novas plataformas, que geram novos modelos de negócios e que canalizam essa informação para modelos mais rentáveis distribuídos em várias partes do mundo.

Linguagem e vocabulário usado

A mensagem do tempo, na opinião de muitos dos profissionais que reportam o assunto, deve obedecer a uma série de características básicas: clareza e concisão, rigor e honestidade – marcando as diretrizes de um conteúdo fundamentado –, conseguir definitivamente que a informação se torne a protagonista e que o aspecto tecnológico não reduza o protagonismo do mapa meteorológico. É uma comunicação cujas dificuldades lexicais e conceituais constituem um dos principais fatores para a incompreensão dos textos, mas especialistas estão cada vez mais conscientes da importância de adaptá-la ao meio apropriado para que o usuário a entenda.

Neste artigo, realizamos uma análise por meio de nove portais específicos de informações meteorológicas – identificados como os mais referenciados em análise anterior a partir de cinquenta websites espanhóis voltados para atividades de lazer, esportes e atividades ao ar livre. Os sites selecionados são: Meteogalicia, ElTiempo.es, TuTiempo.net, Windguru, Tiempo.com, The Weather Channel, Weather Underground, Aemet e Divulgameteo. O objetivo do estudo foi determinar, com diferentes abordagens, aqueles que melhor aproveitam as características da internet para apresentar informações meteorológicas ao público e quais são os aspectos mais relevantes em cada um deles. Entre os elementos que fizeram parte da análise estão: a mensagem apresentada, a linguagem e o vocabulário utilizados para saber o modo como o conteúdo é transmitido em cada um dos

portais da amostra. Para completar alguns aspectos qualitativos dessas informações, impossíveis de descobrir pela análise funcional, também decidimos entrar em contato com os responsáveis pelos portais meteorológicos espanhóis.

Uma das principais diferenças entre esses portais é encontrada em suas *homepages*, uma vez que cada um apresenta as informações de clima de acordo com suas próprias características comerciais. Isso é notável, já que a maioria deles não tem textos informativos em sua página principal, sendo dominados por elementos visuais: gráficos, imagens, ícones, tabelas e publicidade exagerada, proporcionando às vezes uma sensação de desordem em alguns deles, como no exemplo de TuTiempo.net. No entanto, em outros, informações detalhadas e completas aparecem no “serviço de pagamento”; se incluem aí certos portais, como o norte-americano Windguru³, no qual, ao se pagar uma taxa anual de 19 euros, é possível acessar muito mais conteúdo específico. Enquanto isso, em outros portais, como Meteogalicia, Tiempo.com, Aemet ou ElTiempo.es, encontramos na *homepage* a presença de textos que incluem detalhes sobre as informações por meio de um resumo da previsão do dia e algumas seções com textos curtos e explicação detalhada e planejada – seções que usam linguagem apropriada, em termos e expressões de fácil compreensão sem cair no uso excessivo de termos técnicos e científicos, além de incluir links que nos direcionam a dados mais específicos sobre o assunto. Assim, é importante destacar que em quase todos os portais a presença de textos escritos é escassa ou está em seções secundárias, e sua presença na *homepage* é praticamente irrelevante. Existem exceções, como a segmento de “blog” de autoria de José Antonio Maldonado, diretor do ElTiempo.es. Também no site da Aemet encontramos seções, como “notícias” ou “espaço informativo”, nas quais aparecem textos escritos corretamente, com explicações

3 O interesse do público norte-americano pela informação meteorológica ficou evidente desde que o *The New York Times* começou a apresentar impressões da previsão do tempo por volta de 1870. Mais tarde, após o retorno dos soldados norte-americanos dos campos de batalha da Primeira Guerra Mundial, sua presença na mídia aumentou. A maioria dos jornais começou a incluir mapas meteorológicos entre suas páginas e, logo depois, a previsão do tempo deu um salto para as estações de rádio. Depois de algumas transmissões experimentais na década de 1930, a rede WNBC-TV começou a oferecer, em 1941, informações de clima transmitidas aos moradores de Nova York, e sua entrada na televisão se tornou um sucesso (BINKLEY, 1999).

compreensíveis e úteis – mas, em ambos os casos, eles são muito curtos, logo apresentando o link correspondente para as informações detalhadas. Em outros, como Meteogalicia, observa-se uma descrição minuciosa do escopo geográfico de influência. Usam uma linguagem voltada para público muito específico, nesse caso, o galego. É uma maneira muito direta e clara de ter empatia com os usuários que estão relacionados ao uso do *site* e de tentar garantir sua lealdade.

As fontes consultadas

Os informes meteorológicos fornecidos na maior parte dos sites consultados não aparecem como fontes primárias, pois são poucos os organismos que dispõem dos meios técnicos necessários para se tornarem geradores de informação. Ou seja, eles são uma etapa intermediária para facilitar e adaptar conteúdos de fontes primárias a possíveis usuários finais, sejam eles entidades públicas ou privadas, outros *sites* de meteorologia ou indivíduos. Apenas em dois dos nove portais analisados encontramos alguma referência explícita às fontes utilizadas, ElTiempo.es e Aemet. No primeiro, as fontes que aparecem são o próprio portal como observador de conteúdos, e na página da Aemet a fonte é ela mesma e seus próprios sistemas de dados. No resto dos portais, as fontes não aparecem, seja porque são suas próprias informações ou porque não querem ou não lhes interessa revelá-las por qualquer motivo.

A organização dos conteúdos (seções e subseções)

A organização do conteúdo é essencial para o sucesso de um site e, portanto, a distribuição de suas seções e subseções deve ser clara, representativa e aparecer de forma ordenada por critérios lógicos, com um bom planejamento que normalmente requer vários ciclos de testes e reestruturações.

É importante destacar, dessa maneira, que a qualidade e profundidade de todos esses conteúdos variam de um portal para outro, como mostra a apresentação de suas páginas e as informações nelas contidas. O contraste entre a diversidade de informações e o rigor da página da Aemet é visível, com a evidente falta

de outras mídias, como TuTiempo.net ou Meteogalicia, embora seja observada evolução notável. No caso dos mais fracos, seu principal objetivo é a diferenciação, que consiste em encontrar pelo menos um ponto em que possam se destacar dos demais concorrentes e, a partir daí, tentar capturar e manter seus usuários, fazendo uso dessas armas. Em Meteogalicia fica claro, por exemplo, que seu ponto forte é a especialização em toda a informação meteorológica que detalha aspectos de previsões do tempo na costa galega. No Windguru, a singularidade está na caracterização dos ventos. Em TuTiempo.es, eles aumentam a simplicidade na organização e navegação, com base em uma apresentação gráfica cuidadosa e atraente.

Na apresentação de outros portais, como ElTiempo.es, TuTiempo.net, Divulgameteo ou Tiempo.com, eles optam pelo uso de uma barra superior com abas para delimitar de forma muito precisa e visual quais seções estão incluídas no seu site. Outros, como a Aemet, usam essa barra no lado esquerdo da página para localizar os links de diferentes seções. Outro sistema mais clássico, mas visualmente eficaz, é o do Meteogalicia, que faz uso de ícones para mostrar as seções, acompanhados por um texto de esclarecimento (nesse caso, em galego) para evitar confusão. Às vezes, alguns desses *sites* pecam no acúmulo de elementos gráficos com um *design* pouco coeso que não se encaixa bem, como mostrado por Weather Underground, causando uma sensação de desordem e confusão no usuário, ao mesmo tempo em que incomoda a navegação. De qualquer forma, a experiência mostra que os portais norte-americanos têm, em geral, *designs* muito mais ornamentados e complexos que os espanhóis. Seus usuários estão mais acostumados com as consultas e, portanto, o que para os espanhóis pode parecer um distúrbio informativo, para os norte-americanos pode ser simplesmente uma aglomeração de dados acessíveis de forma rápida e direta.

Pudemos apreciar neste estudo que a maioria dos sites analisados divide seu conteúdo em algumas seções, mas de modo bem pensado, como observamos em Aemet ou ElTiempo.es, em um design organizacional que poderíamos definir

como minimalista. Outros, como Windguru, no entanto, apresentam uma infinidade de seções e subseções da primeira tela que dão uma noção de barroco não recomendada se quisermos facilitar a interação dos usuários. É claro que a abundância e a variedade de conteúdo são pontos positivos em qualquer portal especializado, mas é preciso saber como administrar sua presença na tela para evitar cansar os usuários do site.

Também podemos encontrar outras seções categorizadas como previsíveis e compartilhadas entre diferentes portais, como "previsão", "galeria de imagens" ou "fotos", "avisos", "mapas meteorológicos" e "fórums". Além disso, em certos casos há outras abas que podem ser surpreendentes, já que sua relação com a informação meteorológica é bastante tangencial: "astronomia e viagens" (em TuTiempo.net), "terra e esqui" (em Tiempo.com) ou "caminho de Santiago" (em Meteogalicia). Talvez isso possa ser tomado como uma tentativa de diferenciação em relação à concorrência, cada vez mais numerosa e poderosa, mas a presença dessas abas nem sempre é justificada de forma clara.

Algumas seções, como "*blogs*", e a interação do usuário por fotografias e vídeos estão crescendo em muitos dos sites analisados. No caso do ElTiempo.es, o blog se torna parte fundamental do portal, já que é o mecanismo de interação direta entre seu diretor, José Antonio Maldonado, e os usuários, com o blog do meteorologista Mario Picazo recentemente incorporado. Os portais norte-americanos analisados são, pelo contrário, menos inclinados a incluir esse tipo de seção interativa; seu objetivo é, acima de tudo, oferecer um serviço de informação rápido e preciso. A interação participativa e criativa dos consumidores requer tempo e esforço que a maioria dos usuários, pelo menos o que parece ser deduzido do ponto de vista norte-americano, não está disposta a empregar. A exceção é o Weather Underground, que oferece uma aba muito completa de *blogs* e a possibilidade de incluir e comentar em fotografias. Outros, como o AccuWeather (Espanha)⁴, são muito simples e têm poucas seções.

4 <<http://accuweather.com/es/es/spain-weather>>.

Sistemas de pesquisa

Uma das ferramentas fundamentais nas páginas da web são os sistemas de busca, especialmente naquelas que atingem dimensão e certo nível de complexidade. Os portais possuem mecanismo de busca para ajudar o usuário a localizar alguns elementos de maneira rápida e eficiente. Em nosso estudo, apenas o Meteogalicia não possui esse sistema, enquanto o restante oferece mecanismos de busca mais ou menos completos que facilitam a detecção de conteúdo específico. Entre os sistemas mais fáceis encontrados estão os de ElTiempo.es, Divulgameteo e Tiempo.com, que consistem em uma busca elementar por localização. Nem em Aemet existe uma pesquisa avançada, embora nesse caso a busca permita procurar livremente por um termo que o utilizador escreva, significando um pouco mais de flexibilidade para poder incluir no campo de procura qualquer palavra-chave relacionada ou não ao escopo geográfico e que possibilite um rastreamento mais sintonizado.

Em outros, pelo contrário, filtros de pesquisa variados e detalhados são incluídos e estão localizados em um local preferido dentro da página principal, como em Windguru, o que nos permite tomar decisões para limitar os resultados a horas específicas do dia, mostrar o mapa ou não, atividades esportivas associadas à localidade e muitas outras opções. Também em Weather Underground encontramos um sistema muito completo, que nos permite pesquisar por códigos de aeroportos, estações meteorológicas pessoais, em blogs etc. Em geral, são os portais norte-americanos analisados que incluem sistemas de busca mais poderosos e precisos. Isso mostra que são projetados especificamente para usuários mais experientes e que exigem uso mais intensivo das ferramentas de pesquisa.

Embora não seja o sistema mais comum, alguns portais, como The Weather Channel e TuTiempo.net, conectam seus mecanismos de busca diretamente ao mecanismo de pesquisa genérico Google. Não é muito profissional ou inteligente, do ponto de vista da retenção e lealdade dos usuários, que nossos mecanismos de busca levem a páginas externas na internet. Por esse motivo, tal tipo de solução é geralmente evitado, a menos que, por algum motivo, elas sejam a única opção viável.

Material gráfico

Transmitir as informações meteorológicas nos portais utilizando todos os tipos de material gráfico complementar torna-se cada vez mais essencial e eficaz para os destinatários. As características dessa informação complexa na origem, baseadas no tratamento de grande quantidade de dados numéricos, algoritmos sofisticados e estatísticas múltiplas, são adequadas à representação visual. É, portanto, um aspecto que deve ser aproveitado, porque o sucesso de um *site* desse tipo dependerá em grande parte dela.

Nos portais analisados existem inúmeros elementos gráficos que, em muitos casos, predominam sobre o texto e desempenham papel fundamental na concepção e apresentação da informação. Embora o *design* e o estilo apresentados nos portais variem muito, podemos dizer que existem duas categorias – que são, de um lado, aquelas que optam por suporte gráfico simples, minimalista e conceitual e, de outro, as que preferem imagens realistas, detalhes máximos e alcançam uma precisão milimétrica nas representações. O primeiro grupo incluiria Meteogalicia, ElTiempo.es, Divulgameteo e TuTiempo.net. No segundo, The Weather Channel, Weather Underground e Windguru. Há também, claro, o meio termo, no caso da Aemet, que combina materiais gráficos simples com os mais complexos e realistas. Além disso, eles são muito bem distribuídos, sendo fáceis de localizar pelo usuário.

O tipo de *design* visual dependerá do público-alvo do portal. Se quisermos chegar ao cidadão comum, possivelmente será melhor optar por um *design* simples, sóbrio e agradável, como o do ElTiempo.es. Se, por outro lado, estamos mais interessados em informar um tipo muito específico de usuário, como um entusiasta de esportes marítimos, para os quais o vento desempenha papel vital, então vamos optar pelo aprofundamento e detalhamento, com mapas mais complexos, como mostrado em Windguru. Caso o tipo de usuário seja muito variado, teremos que tentar cobrir o máximo e saber coordenar os dois modelos, como na Aemet.

Nos últimos tempos, é cada vez mais comum os portais usarem material gráfico dinâmico em vez das imagens estáticas clássicas. Mas, no momento, nem

todos têm os meios necessários para incluir e gerenciar esse tipo de sistema visual com facilidade. Por exemplo, em ElTiempo.es, TuTiempo.net e Tiempo.com as imagens fixas ainda predominam. Em outros, como na Aemet e no The Weather Channel, representações visuais foram estabelecidas com progressão dinâmica e, graças às melhorias na largura de banda, podem ser manipuladas todos os dias com maior agilidade em qualquer tipo de dispositivo.

Outros tipos de imagens que aparecem em todos os portais e se tornam um elemento básico da informação meteorológica são as do satélite, indispensáveis hoje, mesmo se nos voltarmos para um público menos especializado, porque se tornaram genéricas graças a sua presença na televisão. Assim, as imagens fornecidas pelo conhecido satélite Meteosat são frequentes, mas há também as do satélite Geostationary Operational Environmental Satellite (Goes), da National Oceanic and Atmospheric Administration (Noaa)⁵.

Uma das vantagens da internet, no que diz respeito a outras mídias, como a televisão, é que o espaço da informação é relativamente mais barato. Desse modo, pode-se incluir maior variedade de materiais gráficos especializados, com informações muito localizadas, precisas e diversificadas, difíceis de obter na imprensa, no rádio ou na televisão. Podemos encontrar mapas de ventos, umidade, dados sobre reservatórios, costas, raios, visibilidade, temperatura da água do mar etc. Escalabilidade, versatilidade e flexibilidade são propriedades profundamente ligadas à rede e muito úteis para novas mídias.

Sistemas de alerta

A previsão é um dos principais eixos da informação meteorológica. Com o tempo, as ferramentas preditivas melhoraram em precisão e confiabilidade e atualmente esse trabalho pode ser feito com maiores garantias do que no passado. Citando Mariano Medina (1964, p. 34), pioneiro homem do tempo na Televisión Española (TVE), disse que

5 O *website* da organização europeia encarregada da exploração comercial de satélites meteorológicos pode ser encontrado no link <<https://bit.ly/2yvC5RK>>.

un pronóstico del tiempo no sale de una bola de cristal. Sale de muchos miles de observaciones hechas simultáneamente cada tres horas, en todas las partes del mundo. Se apoya sobre la labor de los observadores y de otras personas que se ocupan de transmitir, recibir y retransmitir a su vez las citas de miles de mensajes cifrados.

Entre todos os fenômenos meteorológicos que podem ser antecipados, é relevante para a sociedade prever e comunicar aqueles que têm risco potencial à população. Como acontece na televisão, em portais meteorológicos torna-se cada vez mais necessário divulgar essas situações, fundamentalmente adversas, conhecidas como “alertas” ou, em alguns casos, “avisos”.

Entre os portais de nossa análise, a maioria – sete – tem um sistema de comunicação de alerta. Os alertas, no método que geralmente é seguido na Espanha, são divididos em quatro graus ou níveis de risco e quatro cores são normalmente representadas: verde, amarelo, laranja e vermelho. Verde indica que nenhum risco meteorológico está previsto. Amarelo implica um risco potencial que, mesmo que não afete toda a população, pode fazê-lo a atividades específicas; com esse alerta devemos estar atentos e bem informados da evolução atmosférica. Laranja significa um risco importante e perigoso – nesse caso, fenômenos meteorológicos incomuns seriam previstos, no que diz respeito à sua regularidade de ocorrência, em cuja excepcionalidade reside o perigo. Em uma dessas situações, as recomendações das autoridades devem ser seguidas. Finalmente, chegamos ao perigo extremo, representado pelo alerta vermelho. Os danos, sob essa circunstância, afetarão grandes áreas do território e as medidas adotadas serão, em muitos casos, excepcionais.

Essa classificação é usada em portais como Meteogalicia, ElTiempo.es, Tiempo.com e na Aemet. Mas, mesmo na Espanha, há muitos profissionais que falam em especificar ainda mais a categorização dessas cores. Em 23 de março de 2007, por ocasião da celebração do Dia Meteorológico Mundial, o site Meteoalarm⁶,

6 <<http://meteoalarm.eu>>.

uma iniciativa conjunta da maior parte dos serviços meteorológicos da Europa, foi apresentado oficialmente na cidade de El Escorial, em Madri, permitindo a consulta em tempo real, pela internet, das diversas advertências de clima para a maior parte do território europeu. O uso do mesmo código de cores e a aplicação de critérios de ativação comuns para os diferentes alertas tornam esse serviço uma ferramenta de consulta muito valiosa.

Em outros portais, de natureza mais internacional, segue-se o sistema de representação norte-americano, totalmente diferente do anterior. Os códigos de cor mudam completamente e, portanto, o vermelho significa tornado, o verde perigo de inundação, laranja é calor intenso, cinza é nevoeiro denso e assim por diante. Nos portais The Weather Channel e Weather Underground esse método é usado. É importante ter isso em mente, pois pode-se incorrer em erros de interpretação bastante sérios.

A opinião dos profissionais sobre mapas e gráficos é de que essas cores são úteis para a comunicação de alertas, mas não são suficientes. É necessário acompanhar a informação visual com texto que explica, em detalhe, cada um dos fenômenos que foram previstos e geraram esse alerta. Nesses casos, a linguagem e o estilo são fundamentais, pois devem ser textos muito cuidadosos, que relatam com o maior rigor possível, mas sem provocar alarmes desnecessários à população.

A divulgação das informações

Meteorologia é uma ciência interdisciplinar que estuda diferentes fenômenos relacionados à física, química, termodinâmica etc. Mas nos últimos tempos a aproximação do público em geral torna necessário que esses fenômenos sejam disseminados pela interpretação e popularização desse conhecimento. A função do disseminador – cientista ou jornalista – é fundamental nessa tarefa, pois atua como ponte indispensável para estabelecer a comunicação entre a fonte especializada e o cidadão comum.

Dos nove portais de informação meteorológica analisados, apenas um, o Windguru, não possui seções específicas para divulgação. Entre os

outros, descobrimos que existem aqueles comprometidos com a divulgação de informação, enquanto o restante, mais focado na previsão, faz menos esforço com esse fim.

Entre os mais completos, destacaram-se há alguns anos os sites Divulgameteo e o da Aemet. Em ambos, aparecem seções dedicadas exclusivamente a divulgar informações sobre eventos, congressos, conferências etc. relacionados à meteorologia. Também incluem importante compilação de bibliografia e artigos de diferentes autores e casos relacionados ao assunto. Eles ainda trazem para o público fenômenos meteorológicos que são atuais e devem ser explicados com maior profundidade e rigor científico, como ocorreu recentemente, em fevereiro de 2010, com a “ciclogênese explosiva” que afetou grande parte da Península Ibérica e do oeste da França.

Um dos mecanismos cada vez mais presentes na divulgação é o uso de *blogs*. É comum que portais tenham links para esse tipo de página pessoal, em que um especialista no campo tenta transmitir, a partir de sua experiência profissional, conhecimentos meteorológicos para o público em geral. Um dos trabalhos mais notáveis é feito por José Antonio Maldonado no ElTiempo.es. Em seu *blog* são bastante frequentes entradas com informações de divulgação, muito bem apresentadas, tratadas e ligadas à atualidade, o que, tendo em vista o número de comentários que suscitam entre os leitores, pode ser considerado um sucesso.

Outro dos elementos de divulgação que aparece com frequência nos portais analisados é o dicionário de termos meteorológicos. Embora seja constituído como o recurso mais simples e primitivo de divulgação, vale a pena incluí-lo – lembremos que o espaço é “quase” gratuito na rede – para facilitar ao usuário a busca de termos especializados. Podemos encontrar exemplos desse tipo de dicionário em portais como Meteogalicia e TuTiempo.net.

Tradicionalmente, as revistas especializadas são instrumentos essenciais para divulgação. Com o *boom* da internet, novas publicações desse tipo surgiram e muitas das que já existiam foram digitalizadas. No portal Tiempo.com essa opção

interessante não foi esquecida e um link direto para a *Revista del Aficionado a la Meteorología* (RAM)⁷ foi incluído, na qual podemos encontrar bastante material de divulgação.

Em geral, pode-se dizer que a internet é um meio ideal por causa de suas características de disseminação. A distribuição do tempo e do espaço é muito mais livre do que na mídia tradicional – imprensa, rádio e televisão – e as desculpas usuais sobre essa limitação de recursos não podem mais ser usadas para ignorar ou marginalizar a divulgação.

As possibilidades de interação do usuário

A internet ultrapassa de longe outras mídias em termos das muitas possibilidades de interação oferecidas aos usuários. Em todos os portais de informações meteorológicas analisados, identificamos diferentes elementos de interação com os consumidores. A única exceção é a Aemet, que, agindo como um centro de referência do Estado, é um caso muito particular, bem mais fechado para o público a esse respeito.

Entre os sistemas de interação mais frequentes nos websites analisados estão os *fóruns temáticos*. Podemos encontrá-los em TuTiempo.net, Windguru e Tiempo.com. São bastante diversos em seus conteúdos e existem aqueles mais específicos para climatologia, técnicas e instrumentos meteorológicos, natureza e meio ambiente, clima local etc. Quase todos permitem que os usuários interajam livre e naturalmente, desde que cumpram as regras básicas de respeito estabelecidas pelos moderadores.

Outro mecanismo muito estabelecido de interação que se consolidou nos últimos anos é a possibilidade de incluir comentários nas notícias, nos *blogs*, nas fotografias etc. É uma opção simples, mas muito interessante, pois permite tanto a comunicação com outros usuários quanto com o autor, ou autores, das informações. Além disso, incorpora a possibilidade de medir, de forma bastante

7 "Revista do Meteorologista Amador."

objetiva, o interesse que um determinado tópico suscitou entre os leitores, de modo a considerá-lo para futuras publicações. Os responsáveis pelo conteúdo desses portais não devem, em hipótese alguma, desperdiçar esse *feedback*, porque expõe com precisão suficiente seu público real. É necessário, na medida do possível, aproveitar-se disso para melhorar e adaptar seus serviços às demandas dos usuários. Cada vez mais agências dedicadas ao controle de acessos estão surgindo na web e, para a sobrevivência de qualquer *site*, o crescimento, a fidelidade e a consolidação dos consumidores se tornaram fundamentais para manter um nível que pode ser considerado competitivo.

Ultimamente, aproveitando a força da fotografia digital, tornou-se muito comum que os usuários tenham a oportunidade de publicar suas fotos relacionadas à meteorologia. Seções desse tipo foram incluídas em ElTiempo.es, TuTiempo.net e Weather Underground. É um método que melhora a interação visual e que também abre a porta para a fotografia amadora. Diante de certos fenômenos meteorológicos, fugazes e muito localizados, a contribuição dos documentos audiovisuais dos usuários que presenciaram o evento tornou-se muito importante para a mídia, não apenas na internet. É corriqueiro, nos últimos tempos, ver na televisão gravações de vídeo amadoras que conseguiram capturar uma tempestade impressionante, uma inundação, um tornado e assim por diante.

Poucos portais climáticos se arriscam, no momento, a oferecer sistemas de interação com usuários realmente inovadores. Apenas no The Weather Channel podemos encontrar opções de interação que são raras na Espanha atualmente. Oferece, por exemplo, a possibilidade de bate-papo ao vivo com os meteorologistas ou um *tour* instrutivo por um estúdio virtual. No entanto, deve-se notar que essas opções só aparecem na versão internacional do *site* em inglês. Se acessarmos a versão traduzida para o espanhol, teremos apenas algumas opções básicas do portal disponíveis. É provável que todas as seções sejam incorporadas em espanhol no futuro, mas, enquanto isso, essas limitações devem ser levadas em consideração. Hoje, a língua da rede até

aqui é o inglês e, embora sendo gradualmente incorporada grande quantidade de conteúdo em outros idiomas, ainda é necessário usá-lo como idioma de referência nas pesquisas.

Conclusões

- Uma das principais funções da mídia é informar o que é necessário para responder às demandas dos usuários. Atualmente, existem várias informações que ocupam as primeiras páginas dos meios de comunicação em muitas ocasiões, e uma que a cada dia atinge papel mais importante nesses meios é a informação meteorológica.
- A frequência e o surgimento de eventos climáticos adversos são atualmente traduzidos em aumento de interesse do público em conhecer tanto o evento em si quanto sua prevenção e alerta. Dos entrevistados neste estudo, 88% dizem que consultam e usam esse tipo de informação com mais frequência do que alguns anos atrás, ocasionando sua maior presença na mídia adaptada aos benefícios e necessidades que os novos usuários demandam.
- O consumo desse conteúdo está mudando. Nosso estudo mostra que 30% dos entrevistados disseram que consultam as informações meteorológicas pelos diferentes canais de televisão e outros 40% o fazem pela internet. Já os restantes 30% dos entrevistados dizem usar o telefone celular em sua consulta direta.
- Dos 40% de usuários que costumam consultar a informação meteorológica na web, mais da metade, 51%, optam por fazê-lo em portais especializados no assunto. Outros 23% optam pela imprensa digital e apenas 20% dos entrevistados optam por portais de conteúdo geral.
- Os portais especializados em informação meteorológica cobrem muitas das lacunas de conteúdo. Sua finalidade é fornecer informes úteis e práticos a fim de oferecer dados mais completos, ricos em fontes e

melhor organizados. Para isso, alocam maior número de recursos, como *blogs*. Incluem mecanismos para participação do público e inserem outros elementos úteis, como serviços de alerta.

- O portal mais referenciado como fonte, o que recebe o maior número de usuários, o que mais interessa ao serviço de alerta e aos serviços de informações meteorológicas, é o da Aemet. Observamos que o resto dos portais (Meteogalicia, ElTiempo.es, TuTiempo.net, Windguru, Tiempo.com, The Weather Channel e Weather Underground) se esforça para melhorar certos elementos, como a especialização dos conteúdos, o idioma escolhido, o *design* ou a figura do especialista de prestígio para diferenciá-los do resto. ElTiempo.es estabelece seu elemento diferenciador no aumento da simplicidade em *design* e navegação, além de contar com a figura do renomado meteorologista José Antonio Maldonado. Outros, como o Windguru, especializam-se em relatórios de vento. O ponto forte do Meteogalicia é a especialização em todos os assuntos galegos. Em Tiempo.com destaca-se a conexão com a revista RAM, que lhe permite estar em dia com os últimos artigos, reportagens, notícias etc.
- Em todos os *sites* dedicados ao esporte, lazer e atividades ao ar livre, verifica-se que os portais especializados em informação meteorológica se tornaram um elemento essencial. Eles fornecem conteúdos úteis e de rápido consumo para os usuários da internet, que buscam na rede informações completas para seu uso e que atendam aos seus interesses. Essa colaboração entre os portais e a internet leva a uma popularização dos primeiros, porque muitos usuários entram neles por meio desses sites pela primeira vez.
- Os portais americanos são os mais utilizados para incluir sistemas de busca mais poderosos e precisos. Isso mostra que eles são projetados especificamente para usuários mais experientes e que precisam de um uso mais intensivo de ferramentas de pesquisa.

Referências

AMARAL, F.; GIMENO, D. *Evolución, tendencias y modelos en el diseño de webs de noticias*. Barcelona: Sol 90, 2010.

BINKLEY, M. Television weathercaster. In: MURRAY, M. D. (Ed.). *Encyclopedia of television news*. Phoenix, Oryx, 1999. p. 276-277.

CEBRIÁN HERREROS, M. *Información televisiva: mediaciones, contenidos, expresión y programación*. Madrid: Síntesis, 2003.

DÍAZ NOCI, J. *La escritura digital*. Bilbao: Servicio Editorial de la Universidad del País Vasco, 2002.

EDO, C. *Del papel a la pantalla: la prensa en internet*. Madrid: Comunicación Social, 2002.

FLEMING, G. Los servicios meteorológicos para el público desde la perspectiva de la prestación de servicios: una visión general. 2008. Disponível em: <<https://bit.ly/2I1Q344>>. Acesso em: 10 jan. 2011.

FLORES J.; AGUADO G. *Modelos de negocio en el ciberperiodismo*. Madrid: Fragua, 2005.

FONT TULLO, I. *Climatología de España y Portugal*. Madrid: Servicio de Publicaciones del Instituto Nacional de Meteorología, 2000.

MEDINA, M. *El tiempo es noticia*. Madrid: Cid, 1964.

_____. *Iniciación a la meteorología*. Madrid: Paraninfo, 1994.

PARRA D.; ÁLVAREZ J. *Ciberperiodismo*. Madrid: Síntesis, 2004.

RIOSALIDO ALONSO, R. Un servicio meteorológico eficaz para España. *Ambienta*, Madrid, n. 85, feb. 2009. Disponible em: <<https://bit.ly/2qZ5ZJ3>>. Acceso em: 11 jan. 2011.

RIVERA, Á. Una mayor presencia social. *Ambienta*, Madrid, n. 85, feb. 2009. Disponible em: <<https://bit.ly/2FgYGBj>>. Acceso em: 10 jan. 2011.

SÁNCHEZ CALERO, M. L. *La información meteorológica como servicio*. Madrid: Servicio de Publicaciones de Ministerio de Medio Ambiente, 2005a.

_____. La meteorología y sus intereses en la información de servicio. *Razón y Palabra*, Atizapán de Zaragoza, n. 45, jun.-jul. 2005b.

_____. La divulgación científica de la meteorología: emisores implicados. *Quark*, Barcelona, n. 37-38, p. 65-70, sept. 2005-abr. 2006.

SARTORI, G. *Homo videns: la sociedad teledirigida*. Madrid: Santillana-Taurus, 1997.

TUBAU, I. *Periodismo oral: hablar y escribir para radio y televisión*. Barcelona: Paidós Ibérica, 1993.

VALLÉE, J.-L. *Guía técnica de meteorología*. Madrid: Omega, 2006.

WATTS, A. *Cómo predecir el tiempo: interpretar las señales*. Madrid: Omega, 2008.

VIÑAS, J. M. La divulgación de la meteorología en la radio española. In: JORNADAS DE LA ASOCIACIÓN METEOROLÓGICA ESPAÑOLA, 30., Zaragoza, 2008. *Actas...* Madrid: AME, 2008. Disponível em: <<https://bit.ly/2HXvYIK>>. Acesso em: 12 jan. 2011.

_____. Desinformación meteorológica. *Tercer Milenio*, Zaragoza, n. 530, feb. 2010. Disponível em: <<https://bit.ly/2HOiOA7>>. Acesso em: 12 jan. 2011.

ZALCBURG, A. El ciberperiodismo. *Estudios sobre el Mensaje Periodístico*, Madrid, n. 7, p. 167-184, 2001.

submetido em: 05 abr. 2018 | aprovado em: 03 maio 2018

Etnografia como abordagem teórico-metodológica em estudos de crítica de mídia¹

Ethnography as a theoretical-methodological approach to newsmaking studies

Lívia de Souza Vieira²

1 Uma primeira versão deste trabalho foi apresentada no I Simpósio de crítica de mídia: Como criticam os que criticam, realizado em 21 e 22 de setembro de 2017 na Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). Considero importante mencionar que as reflexões deste artigo integram a tese da autora "Métricas editoriais no jornalismo online: ética e cultura profissional na relação com audiências ativas", apresentada em fevereiro de 2018 no Programa de Pós-Graduação em Jornalismo da UFSC.

2 Doutora em Jornalismo pelo Programa de Pós-Graduação em Jornalismo da Universidade Federal de Santa Catarina (PosJor/UFSC) e docente nos cursos de Jornalismo e Publicidade e Propaganda no IELUSC (Joinville, SC). E-mail: livasvieira@gmail.com.

Resumo

A abordagem teórica do *newsmaking*, focada na produção jornalística, apresenta desafios que impactam diretamente as pesquisas em jornalismo: dificuldade de entrar nas redações, tensão nas entrevistas com jornalistas, efetividade no relato do trabalho de campo. Talvez por isso grande parte dos estudos se detenham na análise do produto, em especial quando se direcionam à crítica de mídia. Por outro lado, conhecer as etapas que antecedem o produto final, procurando mapear as controvérsias, pode ser bastante oportuno para as teorias desse campo. Assim, defendemos e propomos a utilização da etnografia, segundo as bases da teoria ator-rede de Latour, como abordagem teórico-metodológica possível para os estudos de crítica de mídia.

Palavras-chave

Etnografia, *newsmaking*, jornalismo, crítica de mídia, teoria ator-rede.

Abstract

The theoretical approach of newsmaking focused on journalistic production presents challenges that directly impact research in journalism: the difficulty to enter newsrooms, the tension in interviews with journalists, the effectiveness in reporting field work. Perhaps, for this reason, most studies focus on analyzing the product, especially considering media criticism. On the other hand, knowing the steps that precede the final product, and mapping the controversies may be quite useful for theories in this field. Thus, we defend and propose the use of ethnography, according to the actor-network theory of Latour, as a possible theoretical-methodological approach for media criticism studies.

Keywords

Ethnography, *newsmaking*, journalism, media criticism, actor-network theory.

A notícia é uma forma de conhecer aspectos do presente. Por isso, a análise de sua produção lança pistas sobre o mundo que nos cerca (FONTCUBERTA, 1993) e é essencial para a própria compreensão de seu significado (PEREIRA JUNIOR, 2005; TRAQUINA, 1988). Trata-se de uma das fases do processo comunicativo, assim como a circulação e o consumo, numa relação não linear, mas de circuito e interrelação constantes (HALL, 2009).

Sob o ponto de vista da pesquisa, o processo de produção jornalística tem sido objeto de crescente interesse, mas nem sempre foi assim. Alsina (2009, p. 59) afirma que a produção é o "lado escuro da Lua" e, através de um efeito de ocultação, a mídia muitas vezes se apresenta como simples transmissor de informação. Há uma razão política para isso: Wolf (2012) destaca a histórica contraposição entre a pesquisa "administrativa" e a "crítica" – "isto é, a pesquisa americana, de um lado, marcadamente empírica e caracterizada por finalidades cognitivas internas ao sistema da mídia; e a pesquisa europeia, de outro, teoricamente orientada e atenta às relações gerais entre sistema social e meios de comunicação de massa" (p. 12).

Entre os anos 1920 e 1970, houve o desenvolvimento de diversas teorias do processo comunicativo. Hohlfeldt (2014, p. 187) as agrupa em alguns blocos, inspirado por Wolf: teoria hipodérmica ou de manipulação; teorias empíricas de campo e experimentais; teoria funcionalista; teoria estruturalista; teoria crítica – mais conhecida como Escola de Frankfurt; estudos culturais; e teorias comunicativas (matemática, semiótica e linguística).

Diante dessa diversidade de correntes teóricas, muito da evolução da pesquisa sobre mídia foi possível graças à confluência entre a sociologia do conhecimento e o estudo das comunicações de massa (*mass communication studies*). "A crise pareceu ser resolvida e, desde o final dos anos 70/início dos anos 80, algumas temáticas gerais e alguns setores específicos de pesquisa coagulam em torno de si interesses, esforços de análise e reflexão teórica" (WOLF, 2012, p. 14). E é nessa época que ganham força os estudos sobre o processo de produção da notícia – o *newsmaking* –, que Wolf classifica como uma nova tendência de pesquisa.

De forma mais ampla, o *newsmaking* “procura descrever como as exigências organizativas e a organização do trabalho e dos processos produtivos influenciam na construção da notícia” (PEREIRA JÚNIOR, 2005, p. 8). Alsina (2009) afirma que não se pode cair na falácia de considerar a mídia como construtora da realidade sem levar em conta a interação da audiência. “Por isso, precisamos deixar bem claro que a construção social da realidade por parte da mídia é um processo de produção, circulação e reconhecimento” (p. 47). Critérios de noticiabilidade e valores-notícia, seleção de notícias (*gatekeeping*), rotinas de produção, cultura profissional, constrangimentos organizacionais, ideologias e relação com as fontes de informação constituem interesses desse tipo de investigação.

A influência da sociologia nos estudos de *newsmaking*

Nesse sentido, é inegável o predomínio da abordagem sociológica nos estudos de *newsmaking*, que investigam o impacto da mídia na sociedade. Para tal, dedicam-se à estruturação de sistemas, modelos ou grandes categorias de análise, a depender da nomenclatura utilizada por cada autor ou autora. A formulação da teoria se dá, portanto, pela generalização que busca explicar fenômenos sociais. Tem força a metodologia interpretativa, que procura descobrir os significados das ações sociais. “Um acontecimento em si mesmo não é tão importante, o mais importante é o que os agentes sociais interpretam que ele é. [...] Com a metodologia interpretativa, nos deparamos com um processo que busca uma compreensão global dos fenômenos e das situações que estuda” (ALSINA, 2009, p. 27).

Tuchman (1978), em sua “rotinização do inesperado”, investigou como os *media* contribuem para a construção social da realidade e como as rotinas de trabalho determinam a produção da notícia. A autora organiza diversas categorizações, como tipos de notícias (duras, leves, súbitas, em desenvolvimento e em sequência); critérios para avaliação de fontes de informação (autoridade, produtividade e credibilidade); distribuição da rede noticiosa (por área geográfica, especialização organizacional e temática); ordenação do tempo (expectativa de acontecimentos,

agenda, ritmo de trabalho e critérios de noticiabilidade); entre outras (PIMENTEL; TEMER, 2012). Para tal, Tuchman fez uma pesquisa etnográfica por 10 anos (1966 a 1976) em um canal de TV, três jornais impressos dos EUA e na redação da prefeitura de Nova York. Seu trabalho foi essencial para o entendimento (pelo menos parcial) dos agentes que constroem a notícia e a fazem ser o que são.

Schudson igualmente desenvolveu, desde o final da década de 1970, importante investigação sobre a notícia como forma cultural e a mídia como uma instituição social. Segundo ele, a ação pessoal, a ação social e a ação cultural, em interrelação, são as três principais explicações para que as notícias sejam como são.

A análise sociológica de Gans também foi realizada na década de 1970, a chamada era de ouro do jornalismo americano. Segundo ele, os sociólogos estão mais preocupados com os papéis que as pessoas desempenham e com as posições que elas ocupam na organização do que com personalidades individuais. O autor investigou durante 10 anos quatro grandes redações de TV e revistas dos EUA, estudando valores, padrões profissionais e pressões que moldam o julgamento dos jornalistas (GANS, 2004). Sua ênfase se deu na seleção de notícias, mais do que na produção, e seu foco estava nas regras não escritas.

Shoemaker e Reese, sob a perspectiva da sociologia da mídia, atualizaram, em 2014, o livro *Mediando a mensagem*, cuja primeira edição é de 1991 e a segunda, de 1996. Em 1999, foi eleito pela revista *Journalism & Mass Communication Quarterly* um dos mais significativos livros de jornalismo e comunicação do século XX. Na edição de 2014, o título mudou para *Mediando a mensagem no século XXI*, pois, segundo os autores, “forças da tecnologia e da globalização tornaram nosso objeto de estudo mais problemático, incluindo a profissão de notícias, as fronteiras da organização midiática e as relações institucionais entre mídia e sociedade”³ (SHOEMAKER; REESE, 2014, p. 13). A questão central dos

3 Tradução livre do original: “Forces of technology and globalization have made our objects of study themselves newly problematic, including the news profession, the boundaries of the media organization, and the institutional media-society relationships”.

autores norte-americanos são as forças que moldam o conteúdo da mídia e as mensagens que constituem o ambiente simbólico. Para isso, explicam conceitos, desenvolvem modelos e propõem quadros analíticos – “em resumo, pensamento teórico” (SHOEMAKER; REESE, 2014, p. 15).

Assim, os autores criam o conhecido modelo de hierarquia de influências, com cinco níveis de análise: sistemas sociais, instituições sociais, organizações de mídia, práticas de rotina e indivíduos. Para eles, “os modelos analíticos – até mesmo os mais simples – podem ter um efeito poderoso para direcionar nosso pensamento e ajudar a organizar um campo de pesquisa”⁴ (SHOEMAKER; REESE, 2014, p. 15).

Além dessa forte tradição dos estudos de *newsmaking* nos EUA, há na Europa pesquisas importantes sobre a produção de notícias. Alsina, autor espanhol estudioso das teorias da comunicação, defende a utilização da sociosemiótica nas pesquisas do campo, “pois é nela que se concentram as duas correntes fundamentais: a semiótica e a sociologia, embora também precisemos levar em conta as contribuições da psicologia e ainda da antropologia” (ALSINA, 2009, p. 30).

O sociólogo italiano Mauro Wolf, já citado anteriormente, também é referência nos estudos de *newsmaking*, tratando de critérios de noticiabilidade, valores-notícia e rotinas de produção. A respeito dos aspectos metodológicos da pesquisa sobre o *newsmaking*, Wolf (2012) destaca a técnica da observação participante, utilizada por diversos autores. Wolf diz que o importante é que a fase de observação, ou seja, da presença do pesquisador em campo, esteja ligada a hipóteses de pesquisa, “que seja orientada segundo aceitações teóricas precisas, e que não se constitua de maneira indistinguível e casual” (WOLF, 2012, p. 192).

No Brasil, Pereira Junior foi um dos pioneiros no estudo dos caminhos do processo de definição do que é notícia. Sua observação participante na redação do telejornal RJTV, da Rede Globo do Rio de Janeiro, investigou “como as rotinas de

4 Tradução livre do original: “analytical models – even simple ones – can have a powerful effect on directing our thinking and helping to organize a field of research”.

produção influenciam os jornalistas no momento de decidir se uma notícia deve ou não entrar em um telejornal e, conseqüentemente, definir o que as pessoas vão assistir” (PEREIRA JUNIOR, 2005, p. 6).

Visada antropológica para o *newsmaking*

Como visto, a forte tradição da sociologia americana nos estudos de *newsmaking* contribuiu para a construção de um pensamento teórico relativamente sólido e coeso. Em resumo, graças a esses trabalhos, hoje entendemos melhor como forças internas e externas atuam na produção da notícia. Mesmo tendo como principal finalidade a análise do impacto da mídia na sociedade, tais investigações acabaram por produzir conhecimentos importantes sobre o jornalismo.

Contudo, neste trabalho seguirei um caminho diferente de pesquisa, visando uma aproximação com o campo da antropologia – através da teoria ator-rede – para responder questões que são pertinentes ao campo do jornalismo. Dessa forma, em vez de utilizar a etnografia como um meio para chegar a uma generalização teórica, como fizeram os estudos sociológicos clássicos, proponho um caminho de pesquisa cujo resultado é a própria descrição, o próprio relato etnográfico, aqui entendido menos como resultado e mais como ação.

A teoria ator-rede (TAR) tem origem nos estudos de ciência e tecnologia e tem sido pensada ao longo dos últimos trinta anos por pesquisadores como os franceses Bruno Latour⁵ (1996, 2001, 2005, 2006, 2012) e Michel Callon (1980), a francesa Madeleine Akrich (2006), o inglês John Law (1992, 2004), a inglesa Marilyn Strathern (2014), o italiano Tommaso Venturini (2010), entre outros.

Uma das principais contribuições desse pensamento, que representa uma virada ontológica na antropologia, é que a produção de fatos científicos não deve partir do sujeito, mas da ação. Trata-se de um detalhe que desloca as interações e propõe uma simetrização entre sujeito e objeto. É no movimento, no curso das ações em rede que se dão o trabalho e o registro científico.

5 Latour também realizou um estudo com o pesquisador inglês Steve Woolgar (LATOUR; WOOLGAR, 1997).

Assim, segundo Latour (2012, p. 17-18), “o social não pode ser construído como uma espécie de material ou domínio e assumir a tarefa de fornecer uma ‘explicação social’ de algum outro estado de coisas”. Os estudiosos da teoria ator-rede estão interessados, portanto, não numa sociologia do social, mas numa sociologia das associações. O social está sempre imerso na ação, ele é evento, e não ato. Isso quer dizer que a sociedade é consequência das associações e, por isso, ela não é dada de antemão.

Embora não veja a TAR como uma teoria, e faça críticas também ao termo “ator-rede”, Latour gosta especialmente da analogia da sigla em inglês (ANT) com as formigas. “[É] perfeitamente adequado para um viajante cego, míope, viciado em trabalho, farejador e gregário. Uma formiga (*ant*) escrevendo para outras formigas, eis o que condiz muito bem com meu projeto!” (LATOUR, 2012, p. 28). É de novo utilizando a metáfora da formiga que o autor trata da diferença entre uma sociologia que se pretende explicativa e outra que mapeia as associações.

Vocês, cientistas sociais, sempre me desconcertam. Se você estudasse formigas, esperaria que elas aprendessem alguma coisa sobre seu estudo? Claro que não. Elas sabem, você não. Elas são professoras, você aprende com elas. Você explica o que elas fazem para você mesmo, para o seu próprio benefício ou para o dos outros entomólogos, não para elas, que não dão a mínima. O que o faz pensar que um estudo sempre supõe ensinar coisas às pessoas estudadas? (LATOUR, 2006, p. 347)

Entendo que não estabelecer papéis fixos *a priori* é um avanço epistemológico para os estudos de *newsmaking*. Imagine, por exemplo, um pesquisador que, munido do modelo de hierarquia de influências (SHOEMAKER; REESE, 2014), inicie a observação participante numa redação jornalística. Ele tenderá a olhar aquela realidade a partir das categorias previamente criadas, direcionando seus questionamentos de modo a confirmar ou refutá-las. Minimamente, ele já acredita que há hierarquias e influências, o que pode ser verdadeiro, mas não um pressuposto para análise. Assim, afasto-me da compreensão de Shoemaker e Reese de que os modelos analíticos direcionam o pensamento e organizam o

campo de pesquisa, pois eles podem ofuscar a observação de controvérsias não esperadas pelo pesquisador, em nome de uma organização que é, por si só, uma performance. Entendo que os níveis não estão hierarquicamente organizados em cadeias de causação ou determinação:

Eles estão em uma rede achatada não hierárquica, mas revelam na sua constituição a influência de processos de distribuição dos efeitos locais e correspondentes localizações de características globais, caracterizando conectores entre os diversos âmbitos de uma mesma rede sem saltar de um ponto a outro (HOLANDA, 2014, p. 146).

Além disso, as influências, para utilizar o termo de Shoemaker e Reese, podem estar não somente entre sujeitos, mas entre humanos e não-humanos. "As perguntas etnográficas configuram-se em torno de como narrar uma ação e mostrar as conexões e rastros que ela deixa?" (LATOUR, 2005, p. 99). O estudo das associações, de acordo com a TAR, não considera *a priori* a ação do sujeito e nem sua superioridade em relação aos objetos não-humanos. Eles também agem. "A mediação com não-humanos é parte constitutiva do humano, mas a 'Constituição' da modernidade tentou nos fazer esquecer isso, insistindo na separação e na purificação dos híbridos em 'sujeitos' e 'objetos'" (LEMOS, 2013, p. 21).

Quando consideramos os não-humanos, o número de atores em jogo é aumentado, pois os objetos acrescentam multiplicidade. Assim, uma descrição etnográfica à luz da TAR está em busca das diferentes entidades que atuam e é sempre um lugar de experimentação.

Se, para Latour (2005, p. 83), qualquer "ente" pode ter agência desde que produza algo em outro "ente" (seja humano ou não humano) e as agências não estão previamente determinadas, cabe à etnografia descrever o que faz fazer, identificar se um agente incide de algum modo no curso da ação de outro agente. (MÁXIMO et al., 2012, p. 313)

Em uma redação jornalística, podem ser múltiplos os humanos e não-humanos em agência: jornalistas, programadores, designers, *softwares* diversos, manuais, documentos, textos, fotos, vídeos, celulares, computadores, valores

institucionais, *chats* de comunicação entre jornalistas, e o próprio espaço físico da redação. Eles podem ser ora intermediários (elementos de uma rede que apenas transportam efeitos ou informação sem interferência), ora mediadores (elementos que modificam o curso da ação, provocando deslocamentos). Venturini (2010) aponta alguns caminhos para uma cartografia de controvérsias: “Você deve observar a partir de tantos pontos de vista quanto possíveis; você deve ouvir as vozes dos atores mais do que suas próprias presunções”⁶.

Por exemplo, Foletto (2017, p. 139-140) seguiu o processo de tradução do *TwitCasting*, *software* de transmissão ao vivo utilizado pela Mídia Ninja em 2013. Em uma das transmissões, ele identificou como atores um integrante da Mídia Ninja, um iPhone 4, o *TwitCasting*, a rede 3G de 1 Mbps, um chip de sinal 3G e a página na *web* do *TwitCasting*. Holanda (2014) mapeou os elementos atuantes na adaptação de veículos jornalísticos aos tablets, compreendendo, de maneira integrada, atores humanos e não-humanos, instituições, projetos de pesquisa e formas de financiamento. Por fim, Hemmingway, em seu livro *Into the newsroom* (2008), explorou como os jornalistas e as tecnologias digitais com as quais eles estão emaranhados constroem notícias televisivas no nível micro de prática, com destaque para a agência de um caminhão de satélite para transmissões ao vivo da rede BBC.

Investigar a prática jornalística (no caso do *newsmaking*, por meio de seu processo de produção), observando atores humanos e não-humanos, confere multiplicidade aos estudos em jornalismo que, de acordo com Lewis e Westlund, tradicionalmente dão ênfase às considerações centradas no humano – “como concepção de papéis individuais, estrangimentos organizacionais, normas profissionais, cultura nacional ou ideológica, e outros fatores socioculturais – sem suficientemente conhecer os distintos papéis da tecnologia e a tensão inerente entre

6 Tradução livre do original: “You shall observe from as many viewpoints as possible; you shall listen to actors’ voices more than to your own presumptions.” (VENTURINI, 2010, p. 260)

humanos e máquinas”⁷. De acordo com os autores, para o estudo da produção da notícia, há uma necessidade acadêmica de pensar teoricamente e considerar as interconexões entre atores humanos (jornalistas, especialistas em tecnologia e pessoas de negócio), actantes tecnológicos (algoritmos, redes e sistemas de publicação de conteúdo) e audiências (conjuntos de públicos distintos em certas plataformas, dispositivos ou aplicações). Dessa forma, eles propõem os quatro As – atores, actantes, audiências e atividades –, introduzindo uma matriz de visualização de suas relações e propondo uma agenda de pesquisa para estudá-los de forma mais holística.

Com essas considerações, não pretendo encerrar ou mesmo dar conta de explicar a teoria ator-rede⁸, que, vale lembrar, tem sido estudada em diversas áreas do conhecimento. Latour sequer fala sobre jornalismo. Por isso, meu objetivo foi, a partir da apresentação das ideias-chave da TAR, aproximá-la dos estudos em jornalismo mais recentes, de modo a justificar e propor uma escolha metodológica para os estudos de *newsmaking* que pretendem analisar a mídia.

Em busca de uma etnografia possível para os estudos de *newsmaking*

De acordo com Lago (2007, p. 48), a relação entre antropologia e jornalismo remonta pelo menos ao início do século XX, “quando a Escola de Chicago voltou seu olhar para o meio urbano e estudou sua relação com a mídia a partir de um trabalho com feições antropológicas”. Assim, é a antropologia que fundamenta metodologicamente pesquisas sobre o *newsmaking*.

Para Peirano, a antropologia é a ciência social que pede para ser ultrapassada e superada; que mantém viva a consciência de que o que se aprende ou descobre é sempre provisório e contextualizado. Assim, nem todo bom antropólogo é

7 Tradução livre do original: “such as individual role conceptions, organizational constraints, professional norms, national culture or ideology, and other socio-cultural factors – without sufficiently acknowledging the distinct role of technology and the inherent tension between human and machine approaches.” (LEWIS; WESTLUND, 2014, p. 20)

8 No campo do jornalismo, as teses de Foletto (2017) e Holanda (2014) trazem excelentes resumos da TAR, bem como o livro de Hemmingway (2008). A bibliografia da TAR está organizada por ordem alfabética e temática no ANT Resource, projeto mantido pelo Departamento de Sociologia da Universidade de Lancaster, na Inglaterra. Disponível em: <<https://goo.gl/MVHKQL>>.

necessariamente um etnógrafo. “Há aqueles mais inclinados e os menos atraídos para a pesquisa de campo. Mas todo bom antropólogo aprende e reconhece que é na sensibilidade para o confronto ou o diálogo entre teorias acadêmicas e nativas que está o potencial de riqueza da antropologia.” (PEIRANO, 1995, p. 45)

Boyer (2013), antropólogo que fez etnografias em uma agência de notícias, um portal online e uma rádio para investigar o *newsmaking* na era digital, reconheceu semelhanças entre as duas áreas.

Embora os antropólogos se considerem pessoalmente como trabalhadores de campo, a verdade é que passamos a maior parte do tempo como trabalhadores da tela, mesmo no “campo”. Como meus parceiros de pesquisa jornalística, meu dia de trabalho se desenrola na frente de um computador pessoal, muitas vezes com um programa de processamento de texto aberto na minha área de trabalho⁹.

De acordo com Velho (1978, p. 123), a antropologia, embora sem exclusividade, tradicionalmente identificou-se com os métodos de pesquisa ditos qualitativos: “A observação participante, a entrevista aberta, o contato direto, pessoal, com o objeto investigado constituem sua marca registrada”.

Lago chama atenção para o fato de que as pesquisas em jornalismo, quando interagem com a antropologia, fazem uma aplicação quase mecânica do método, perdendo, com isso, o olhar disciplinado pela antropologia, fundamentalmente marcado pela suspeição em relação à própria pesquisa. “Por isso, talvez não seja exagero afirmar que o encontro entre antropologia e jornalismo pode ser marcado mais por suas ausências do que pelas presenças” (LAGO, 2007, p. 55).

Visando propor um caminho para essa limitação metodológica, apresento a seguir algumas características que considero essenciais para a etnografia do processo de produção da notícia, conferindo especificidade aos estudos de

9 Tradução livre do original: “Although anthropologists happily consider themselves as fieldworkers at heart, the truth is that we spend most of our time as screenworkers, even in “the field”. Like my journalistic research partners, my average workday unfolds in front of a personal computer, often with a word-processing program open on my desktop.” (BOYER, 2013, p. 11)

newsmaking. Não se trata de um guia, mas de um esforço metodológico que pode auxiliar os pesquisadores que utilizam o método etnográfico.

A entrada do pesquisador na redação

A negociação que resulta na entrada do pesquisador na redação nem sempre é fácil e, por vezes, dura dias ou até mesmo meses; é o “processo de ser aceito pelo grupo” (LAGO, 2007, p. 51). Há alguns fatores subjetivos em jogo, como o perfil do jornalista – seja um editor, chefe de reportagem ou chefe de redação. Alguns são mais abertos ao contato com acadêmicos, outros relutam por desconfiarem das intenções do pesquisador (não é rara a percepção de que a Academia só critica) ou por falta de tempo, já que sabem que precisarão mudar suas rotinas para receber alguém “de fora”.

Aliado a isso, existe o fator burocrático. Se o contato é feito com um repórter, ele normalmente precisa pedir autorização ao editor e este, ao chefe imediato. Quanto maior a redação, maiores as hierarquias a serem respeitadas. Por isso, se o pesquisador tiver contato com um profissional que ocupa um cargo de chefia, sua entrada na redação será menos burocrática.

Mas nem sempre isso é suficiente. Para fazer pesquisa nos veículos ligados à Rede Globo, por exemplo, é necessário cumprir diversas etapas junto ao Globo Universidade, que tem um setor só para isso. O pesquisador precisa enviar um projeto detalhando seus objetivos de investigação, o que pretende fazer (entrevistas, observação participante, etc.), por quanto tempo e com quantas pessoas. Após análise, que inclui idas e vindas com pedidos de mais informações e assinatura de documentos pela universidade, a equipe decide se aprova ou não a solicitação, e de que forma. Em minha pesquisa de mestrado, por exemplo, realizada em 2013, solicitei uma entrevista presencial com o editor-chefe do G1, mas recebi aprovação somente para entrevista por e-mail¹⁰.

10 Aqui é possível ver a lista de algumas pesquisas aprovadas pelo Globo Universidade: <<https://goo.gl/oij1GD>>.

Com isso, destaco que existem fatores alheios à vontade do pesquisador que podem inviabilizar a realização do trabalho. Assim, a etapa de negociação da entrada na redação exige tempo, esforço e até um pouco de sorte, e deve constar, inclusive, no relato etnográfico.

A duração do campo

A aprovação da entrada do pesquisador na redação não significa que ele poderá permanecer pelo tempo que desejar. Não é raro que o período de observação participante seja breve ou menor do que o inicialmente solicitado. Mesmo pesquisas longas, como as de Tuchman e Gans, que duraram 10 anos, não ocorreram de forma ininterrupta.

Como essa decisão também é alheia à vontade do pesquisador, surge a pergunta: quanto tempo preciso permanecer na redação para que possa chamar minha pesquisa de etnografia? Esta dúvida faz com que, muitas vezes, sejam utilizados sinônimos como “olhar etnográfico”, “inspiração etnográfica”, ou “experiência etnográfica”. Não definindo seu trabalho como etnografia, o pesquisador se sente desobrigado de fazer reflexões essenciais, a respeito, por exemplo, de sua própria presença – que modifica o campo – e da percepção das subjetividades pelos pesquisados e por si mesmo. Assim, esse “meio do caminho etnográfico” empobrece a pesquisa e diminui muito seu potencial de descoberta.

Buscando encontrar uma saída para esse impasse, proponho pensar a noção de campo de maneira estendida. O trabalho de Giumbelli (2002) é essencial para embasar essa compreensão, pois ele discute uma antropologia fora do trabalho de campo. Recorrendo à sua própria trajetória de pesquisa, que, no mestrado e doutorado, explorou basicamente material histórico e relatos textuais, Giumbelli afirma que o objetivo fundamental da pesquisa etnográfica deve ser buscado a partir de uma variedade de fontes, cuja pertinência é avaliada pelo acesso que propiciam aos mecanismos sociais e aos pontos de vista em suas manifestações concretas.

Ora, há situações etnográficas em que essas fontes são exatamente os "documentos materiais fixos" a que se refere Malinowski. Em se tratando de um objeto histórico, essas serão as únicas fontes para o trabalho de um antropólogo. Mas mesmo quando estivermos diante de um objeto contemporâneo, é possível que a análise de fontes documentais seja mais indicada do que a busca de um "contato o mais íntimo possível com os nativos." (GIUMBELLI, 2002, p. 102)

Esse entendimento do trabalho de campo compreende que ele não se restringe à observação participante, mas começa no primeiro contato que o pesquisador tem com seu objeto, normalmente durante a elaboração do projeto de pesquisa. Assim, a etnografia feita numa tese, por exemplo (que dura, em média, quatro anos), deve refletir, no material coletado nesse período, o que já se sabia de antemão sobre os entrevistados e a própria rotina daquela redação. No caso do pesquisador jornalista, é impossível negar que ele detém determinado conhecimento sobre uma redação mesmo antes de entrar fisicamente nela, e é essencial que ele reflita sobre sua posição. É a observação do familiar, como aponta Velho (1978):

O processo de estranhar o familiar torna-se possível quando somos capazes de confrontar intelectualmente, e mesmo emocionalmente, diferentes versões e interpretações existentes a respeito de fatos, situações. O estudo de conflitos, disputas, acusações, momentos de descontinuidade em geral é particularmente útil, pois, ao se focalizarem situações de drama social, podem-se registrar os contornos de diferentes grupos, ideologias, interesses, subculturas, etc., permitindo remapeamentos da sociedade. (p. 131-132)

Nesse sentido, a noção de campo para além da presença física do pesquisador inclui a antropologia do ciberespaço, que hoje já possui reconhecimento científico, mas foi objeto de críticas num passado recente. De acordo com Máximo et al. (2012, p. 300), "a noção de etnografia virtual não remete à criação de um novo método, mas à importância de se colocar em foco os pressupostos que estão na base da etnografia juntamente com aspectos relativos às tecnologias que se tornam centrais e constitutivos desses contextos que estamos estudando". Uma troca de e-mails entre pesquisador e pesquisado após o trabalho de campo, por

exemplo, solicitando mais informações sobre determinado assunto que não pôde ser tratado presencialmente, faz parte desse trabalho de campo.

Assim como não começa na observação participante, o campo também não se encerra com a saída do pesquisador da redação. É o relato etnográfico que corta a rede, no sentido utilizado por Strathern (2014) – a rede teoricamente não tem limites, mas etnograficamente sofre inflexões. Como visto anteriormente, Latour traz para o primeiro plano o ato de compor relatos, que ocorre quando traçamos conexões sociais. Nesse sentido, descrever é fazer desdobramentos.

Desdobrar significa simplesmente que, no relato conclusivo da pesquisa, o número de atores precisa ser aumentado; o leque de agências que levam os atores a agir, expandido; a quantidade de objetos empenhados em estabilizar grupos e agências, multiplicada; e as controvérsias em torno de questões de interesse, mapeadas. (LATOURE, 2012, p. 201)

Portanto, mais importante do que o tempo que o pesquisador permanece na redação, é sua consciência epistemológica dessa noção de campo. Tal entendimento acaba por evitar a aplicação mecânica do método a que se referiu Lago (2007). O campo termina com o ponto final da pesquisa, e pode recomeçar com a abertura de uma nova caixa-preta.

A observação participante

A observação participante é a principal técnica utilizada no método etnográfico, e sua aplicação contribuiu para a própria legitimação da antropologia enquanto disciplina específica¹¹. Ela está relacionada ao procedimento do antropólogo de “sair” de sua cultura e vivenciar a cultura do grupo que estuda – o “objetivo é enfronhar-se de tal forma na vida dos grupos estudados a ponto de poder assimilar de alguma forma sua cultura, que poderá assim ser descrita” (LAGO, 2007, p. 51).

11 Nesse sentido, é seminal o livro *Argonautas do pacífico ocidental*, de Bronislaw Malinowski, publicado em 1922, no qual ele descreve o trabalho de campo realizado entre os melanésios da costa nordeste da Nova Guiné, durante a década de 1910 (Cf. MALINOWSKI, 1976).

Numa redação jornalística, o pesquisador observa a rotina produtiva de uma ou mais editorias ou setores, sempre anotando no diário de campo aspectos que a demarcam. Além disso, pode acompanhar reuniões de pautas (nelas, normalmente, não utiliza o gravador) e até saídas para pautas, ou seja, o jornalista pesquisador em campo pode acompanhar o trabalho de campo do jornalista pesquisado. A presença do pesquisador nestes dois momentos (reunião de pauta e saída para pauta) normalmente resulta de uma negociação; não é algo que se consegue facilmente, justamente por serem ocasiões menos controladas.

Como pontuado anteriormente, a redação é um ambiente familiar ao jornalista estudioso do *newsmaking*. Matta (1993) lembra que as pesquisas sobre populações urbanas devem transformar “familiar em exótico”, em vez de “exótico em familiar”. No contexto do jornalismo, isso traz algumas consequências bem lembradas por Lago (2007):

A utilização da observação participante reveste-se de alguns complicadores a mais, já que o campo é marcado por uma auto-referencialidade extrema que pode deixar o pesquisador bastante inclinado a aceitar como dados as explicações que os atores tecem sobre o campo. Ainda mais se pensarmos que muitos dos que pesquisam o jornalismo são também jornalistas e, portanto, sujeitos a uma percepção bastante marcada pelo próprio campo. (p. 57)

No entanto, a proximidade entre pesquisador e pesquisados pode ser benéfica, na medida em que, justamente por aquele ser também um “nativo” do campo, é maior sua crítica a respeito do que observa e ouve. Além disso, citando Bourdieu (1999, p. 697), Lago (2007, p. 61) afirma que “a proximidade social e a familiaridade asseguram efetivamente duas das condições principais de uma comunicação não violenta, na medida em que não contrapõem dois sujeitos (pesquisador e pesquisados) que falam de lugares hierarquicamente distintos”. Assim, é essencial que essa duplicidade do pesquisador (jornalista pesquisando jornalismo) esteja presente e seja problematizada no relato etnográfico.

Lago também considera importante que o pesquisador assuma a subjetividade inerente à pesquisa. “Incorporamos da mesma forma que o campo jornalístico,

as presenças da neutralidade de nossas perspectivas, ao mesmo tempo em que, novamente como o campo, deixamos de incorporar a subjetividade (do encontro, do pesquisador), apagando o narrador da narrativa” (LAGO, 2007, p. 60). Segundo a autora, isso faz com que o pesquisador valorize o comportamento dito em vez do observado, e a descrição etnográfica se torne muito mais um relato de conversas com os observados do que uma observação participante propriamente dita.

Rastrear as múltiplas agências de humanos e não-humanos no curso da ação também é essencial à observação participante. Um pesquisador da teoria ator-rede tem um olhar expandido sobre o campo, pois está atento a quem ou o que faz fazer o quê, e não somente aos sujeitos – no caso, os próprios jornalistas. Eis a riqueza dessa escolha metodológica: a observação das agências em rede.

As entrevistas com jornalistas

A entrevista não é só uma das técnicas do método etnográfico. Ela é, por excelência, a principal técnica de coleta de informações do trabalho jornalístico, e uma possibilidade aberta para o diálogo, tendo em vista o entendimento de Medina (1986) de que nem toda entrevista é um diálogo. “Quando ocorre uma entrevista dirigida por um questionário estanque ou motivada por um entrevistador também fixado em suas ideias pré-estabelecidas (em geral, coincidentes com o questionário) ou no autoritarismo impositivo, o resultado frustra o receptor” (p. 6).

A entrevista é um processo subjetivo, no qual também se pode perceber a agência de humanos e não-humanos. Embora seja um diálogo entre pesquisador e pesquisado, na maioria das vezes a entrevista conta com um gravador, ou seja, um objeto técnico que não é neutro. De forma geral, o entrevistado tende a agir mais naturalmente nas conversas informais não gravadas, ao passo que, nas conversas formais gravadas – no momento específico da entrevista –, ele ou ela tende a pensar mais antes de falar, e ponderar opiniões mais polêmicas.

O pesquisador deve, então, avaliar o custo-benefício do gravador no trabalho de campo. Quando o utiliza, corre o risco da perda de espontaneidade do entrevistado, mas ganha em rigor do registro de sua fala; ao abrir mão do

gravador, surge a possibilidade de diálogos inesperados, mas quem perde em naturalidade é o pesquisador, que necessita se preocupar em anotar tudo, para poder compor com veracidade o relato escrito.

As entrevistas do pesquisador de *newsmaking* são feitas, em sua maioria, com jornalistas que, além de dominar a técnica, estão acostumados com a utilização do gravador. Assim, normalmente não há resistência quando o pesquisador pergunta se pode gravar a conversa. Vale destacar que em outros momentos da observação participante, como em reuniões de pauta e nas saídas para acompanhamento de pautas, o gravador não é utilizado, e o registro deve ser feito no diário de campo. Aliás, se o entrevistado dá informações em *off*, ou seja, pede para que não sejam divulgadas, isso deve ser respeitado pelo pesquisador.

A entrevista é o momento especial do ouvir, que, “alcançado mediante entrevistas em profundidade, abertas, mas também diálogos causais, ajuda o pesquisador a perceber o sentido das ações que observa” (LAGO, 2007, p. 52). Por isso, ela não deve ser tratada simplesmente como uma coleta de dados para a pesquisa e, a menos que solicitado, não é recomendável omitir o nome do entrevistado. Ele ou ela tem agência no curso da ação observada, que seria outra se fossem distintos os entrevistados.

Cabe ao pesquisador estar atento a questões contextuais que têm influência no relato etnográfico. Por exemplo, “das 10 pessoas que entrevistei naquela redação, quantas são mulheres? E quantas são negras? Isso faz diferença no curso da ação, pode provocar controvérsias?” Estamos falando, portanto, de alteridade. Veiga (2015, p. 60) lembra que as chamadas epistemologias da diferença/alteridade, feministas e pós-modernas, “têm promovido interessantes perspectivas para um pensamento mais complexo sobre o mundo, com vistas à sua transformação, negando a reprodução de hegemonias excludentes cujos impactos sociais são devastadores”. É dessa forma que vão surgir, por exemplo, os conflitos éticos, os constrangimentos organizacionais e as relações de poder, que não aparecem como categorias estabilizadas, mas compõem a observação e o diálogo entre pesquisador e pesquisado.

O diário de campo e o relato etnográfico

Na medida em que a rede é o traço deixado por um agente em movimento, seu registro se torna extremamente importante no curso da pesquisa. Para isso, Latour (2012) propõe uma lista de cadernos: um diário da própria pesquisa; outro para registrar os itens em ordem cronológica e enquadrá-los em categorias; um terceiro para registros *ad libitum*, ou seja, à vontade; e o último para registrar efeitos do relato escrito nos atores. É por meio dos cadernos que o autor traça o caminho do rigor do cientista social com sua pesquisa, já que o que parece fácil num primeiro momento tende a ser extremamente complexo quando colocado em prática.

Assim, o diário de campo deve ser escrito de forma bem detalhada, mesmo que nem tudo se transforme em texto etnográfico na pesquisa. Além das conversas informais dentro e fora da redação (como almoços, por exemplo), pode-se anotar sensações quanto ao clima de trabalho na redação e detalhes de seu espaço (distribuição espacial das editorias, lugar onde senta a chefia, etc.).

Miranda (2016), em sua etnografia na redação do programa *Bem estar*, observou a preocupação com a decoração e cenografia, os efeitos óticos e sonoros, e a utilização de trilha para produzir tensão. “As figuras e os gestos corporais que codificam a informação, produzindo dramaticidade no ato da apresentação, também são identificadas no produto da Rede Globo, que buscou um jornalista com formação em artes dramáticas para ancorar o programa” (p. 8-9).

Encerrada a observação participante, o pesquisador inicia a descrição escrita de sua etnografia no documento de pesquisa (dissertação, tese ou artigo). Lemos (2013, p. 91) recomenda: “descreva, descreva, descreva e você encontrará os principais mediadores (actantes), os intermediários (que transportam, mas não mudam nada), as ideologias, as forças, os poderes, as razões, as estruturas e as agências circulando”.

Latour também enfatiza que um bom relato da TAR é uma narrativa, descrição ou proposição na qual todos os atores fazem alguma coisa e não ficam apenas observando. “Em vez de simplesmente transportar efeitos sem transformá-

los, cada um dos pontos no texto pode se tornar uma encruzilhada, um evento ou a origem de uma nova translação.” (LATOURE, 2012, p. 198)

A escrita de textos é ofício do jornalista, mas a primeira coisa que ele aprende na universidade é “tire a opinião do texto”. Embora seja inatingível, a objetividade funciona como um método para o relato jornalístico, de modo a se descrever de maneira mais assertiva os acontecimentos. Não vou me aprofundar neste terreno árido da objetividade, mas a mencionei aqui para enfatizar que o relato etnográfico segundo a TAR, embora descritivo, é permeado por subjetividades e avesso a qualquer neutralidade. É na descrição e vigilância sobre sua própria agência no campo que o pesquisador constrói seu relato etnográfico.

Referências

AKRICH, M. La description de objets techniques. In: AKRICH, M.; CALLON, M.; LATOUR, B. *Sociologie de la traduction: textes fondateurs*. Paris: Mines, 2006.

ALSINA, M. R. *A construção da notícia*. Petrópolis: Vozes, 2009.

BOURDIEU, P. (Coord.). *A miséria do mundo*. Petrópolis: Vozes, 1999.

BOYER, D. *The life informatic: newsmaking in the digital era*. Ithaca: Cornell University Press, 2013.

CALLON, M. Struggles and negotiations to define what is problematic and what is not: the sociology of translation. In: KNORR, K.; KROHN, R.; WHITLEY, D. (Org.). *The social process of scientific investigation: sociology of the sciences yearbook*. Boston: Reidel, 1980. p. 197-219.

FOLETTTO, L. Um mosaico de parcialidades na nuvem coletiva: rastreando a Mídia Ninja (2013-2016). 2017. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Informação, Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2017.

FONTCUBERTA, M. *La noticia*: pistas para percibir el mundo. Barcelona: Paidós, 1993.

GANS, H. J. *Deciding what's news*: a study of CBS evening news, NBC nightly news, Newsweek and Time. Evanston: Northwestern University Press, 2004.

GIUMBELLI, E. Para além do "trabalho de campo": reflexões supostamente malinowskianas. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, São Paulo, v. 17, n. 48, p. 91-107, fev. 2002.

HALL, S. *Da diáspora*: identidades e mediações culturais. Belo Horizonte: UFMG, 2009.

HEMMINGWAY, E. *Into the newsroom*: exploring the digital production of regional television news. London: Routledge, 2008.

HOHLFELDT, A. Hipóteses contemporâneas de pesquisa em comunicação. In: HOHLFELDT, A.; MARTINO L. C.; FRANÇA, V. *Teorias da comunicação*. Petrópolis: Vozes, 2014. p. 187-240.

HOLANDA, A. Traduzindo o jornalismo para tablets com a teoria ator-rede. 2014. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Culturas Contemporâneas da Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2014.

LAGO, C. Antropologia e jornalismo: uma questão de método. In: LAGO, C.; BENETTI, M. *Metodologia de pesquisa em jornalismo*. Petrópolis: Vozes, 2007. p. 48-66.

LATOUR, B. The powers of association. In: LAW, J. (Org.). *Power, action and belief: a new sociology of knowledge?* New York: Routledge: Kegan Paul, 1986. p. 264-280.

_____. *A esperança de Pandora: ensaios sobre a realidade dos estudos científicos*. Bauru: Edusc, 2001.

_____. *Jamais fomos modernos: ensaio de antropologia simétrica*. São Paulo: Editora 34, 2005.

_____. Como terminar uma tese de sociologia: pequeno diálogo entre um aluno e seu professor (um tanto socrático). *Cadernos de Campo*, São Paulo, n. 14-15, p. 340-352, 2006.

_____. *Reagregando o social: uma introdução à teoria do ator-rede*. Salvador: Edufba; Bauru: Edusc, 2012.

LATOUR, B.; WOOLGAR, S. *A vida de laboratório: a produção dos fatos científicos*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1997.

LAW, J. Notes on the theory of the Actor-Network: ordering, strategy and heterogeneity. *Systems Practice*, Norwell, v. 5, n. 4, p. 379-393, 1992.

_____. *After method: mess in social science research*. New York: Routledge, 2004.

LEMOS, A. *A comunicação das coisas: teoria ator-rede e cibercultura*. São Paulo: Annablume, 2013.

LEWIS, S.; WESTLUND, O. Actors, actants, audiences, and activities in cross-media news work. *Digital Journalism*, v. 3, n. 1, p. 19-37, 2014.

MALINOWSKI, B. *Argonautas do pacífico ocidental: um relato do empreendimento e da aventura dos nativos nos arquipélagos da Nova Guiné melanésia*. São Paulo: Abril Cultural, 1976.

MATTA, R. da. *Relativizando: uma introdução à antropologia social*. Rio de Janeiro: Rocco, 1993.

MÁXIMO, E. et al. A etnografia como método: vigilância semântica e metodológica nas pesquisas no ciberespaço. In: MALDONADO, E. et al. *Epistemologia, investigação e formação científica em comunicação*. Rio do Sul: Unidavi, 2012. p. 293-319.

MEDINA, C. *Entrevista: o diálogo possível*. São Paulo: Ática, 1986.

MIRANDA, A. Hibridação no jornalismo especializado em saúde: resultados preliminares de uma experiência etnográfica. In: ENCONTRO NACIONAL DE PESQUISADORES EM JORNALISMO, 14., nov. 2016, Palhoça. *Anais...* Palhoça: Unisul, 2016. 13 p.

PEIRANO, M. *A favor da etnografia*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1995.

PEREIRA JUNIOR, A. E. V. *Decidindo o que é notícia: os bastidores do telejornalismo*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2005.

PIMENTEL, A.; TEMER, A. C. Newsmaking in Portuguese: uma discussão das hipóteses de Gaye Tuchman no contexto brasileiro. *Comunicação & Informação*, Goiânia, v. 15, n. 2, p. 116-132, jul./dez., 2012.

SHOEMAKER, P.; REESE, S. *Mediating the message in the 21st century: a media sociology perspective*. New York: Routledge, 2014.

STRATHERN, M. *O efeito etnográfico e outros ensaios*: Marilyn Strathern. São Paulo: Cosac Naif, 2014.

TRAQUINA, N. As notícias. *Revista de Comunicação e Linguagens*, Lisboa, n. 8, p. 29-40, dez. 1988

TUCHMAN, G. *Making news: a study in the construction of reality*. New York: The Free Press, 1978.

VEIGA, M. Saberes para a profissão, sujeitos possíveis: um olhar sobre a formação universitária dos jornalistas e as implicações dos regimes de poder-saber nas possibilidades de encontro com a alteridade. 2015. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Informação, Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2015.

VELHO, G. Observando o familiar. In: NUNES, E. (Org.). *A aventura sociológica*. Rio de Janeiro: Zahar, 1978.

VENTURINI, T. Diving in magma: how to explore controversies with Actor-Network theory. *Public Understanding of Science*, v. 19, n. 3, p. 258-273, 2010.

WOLF, M. *Teorias das comunicações de massa*. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

submetido em: 10 mar. 2018 | aprovado em: 12 abr. 2018

Modos de narrar, formas de descrever: processos de (trans)crição de um corpo¹

Ways of telling, forms of describing: the processes of (trans)cription of a body

*Thiago Siqueira Venanzoni*²

1 Uma primeira versão deste trabalho foi apresentada no I Simpósio de Crítica de Mídia: Como Criticam os que Criticam, realizado em 21 e 22 de setembro de 2017 na Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC).

2 Doutorando do Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais (PPGMPA) pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP). Membro do Grupo de Estudos da Linguagem: Práticas Midiáticas (MidiAto). E-mail: thiagovenanzoni@usp.br.

Resumo

Este artigo apresenta três análises de obras audiovisuais que se ligam pela temática e por compartilharem formas descritivas que se assemelham: 1) o filme *Corpo elétrico* (2017), de Marcelo Caetano; 2) o documentário *Meu corpo é político* (2017), de Alice Riff; e 3) *Liberdade de gênero*, programa veiculado pelo canal GNT no ano de 2017. O tema que atravessa essas três produções é a questão do corpo trans e periférico em relação ao social habitado por essas personagens. Diante desse emblema contemporâneo, trazem-se ao debate as transcrições desses corpos nas mídias na sua relação com o normativo. Compreende-se nos três objetos que a mediação diante do que se mostra *neutro* se dá na paridade entre os corpos, ao encaminhar-se apresentações descritivas e narrativas de um corpo em disputa no campo político e de formas de sociabilidade por ele apresentadas.

Palavras-chave

Cultura audiovisual, corpo, alteridade, trans, neutro.

Abstract

This article presents the analysis of three different audiovisual works that are thematically related and that share similar descriptive strategies: 1) the movie *Body Electric* (2017) by Marcelo Caetano; 2) the documentary *My body is political* (2017) by Alice Riff; and *Liberdade de Gênero*, a television show aired during 2017 on the Brazilian network GNT. The theme that crosses all three productions is the presence of a trans and peripheral body related to the social environment where these characters live. Considering this contemporary emblem, we debate the transcription of these bodies in media in their relation with the norm. From the three works, we comprehend that the mediation regarding what is shown as neutral is in the equivalence between the bodies, by describing and narrating bodies in dispute in the political field and the forms of sociability they bring.

Keywords

Audiovisual culture, body, otherness, trans, neutral.

O que é o neutro?

Em um dos seus últimos cursos ministrados no Collège de France, durante alguns meses de 1978, Roland Barthes, mais próximo dos estudos literários, se intriga com uma antidenominação presente em diversas figuras textuais. Elencou ao todo 23 imagens, como chamamos: textos ou figuras nomeadas por ele como traços, que seriam materialidades ou encarnações do que caracterizou como *neutro*. Em uma das primeiras atualizações do seu conceito, Barthes afasta qualquer semelhança entre o *neutro* e a indiferença, ou seja, não se trata de algo apagado, mas cintilante e potente, que remete a “estados intensos, fortes, inauditos” (BARTHES, 2003, p. 19). Em outro caso, localiza o *neutro* como elemento que burla o paradigma e refaz as instâncias binárias colocadas antes de sua aparição ao tirá-las do seu lugar fixo. Em condição semântica, a título de exemplo, essas instâncias seriam o preto e o branco ou o homem e a mulher. Para o autor, o que cria oposição está dentro de um paradigma na linguagem, ou, como ele mesmo refere, “o paradigma é o móbil do sentido; onde há sentido, há paradigma, e onde há paradigma (oposição), há sentido” (BARTHES, 2003, p. 17). O *neutro* seria, nessa postulação, o que não traz em si um sentido, tendo como função linguística uma desconstrução do paradigma de oposição e, de algum modo, a tradução de uma não inscrição.

Na argumentação do *neutro*, Roland Barthes apresenta diversos exemplos do que seria essa figura em campos discursivos variados na classificação linguística. No caso em questão, destaca-se um dos pontos por ele apontado: “Gramática: gênero nem masculino nem feminino, e verbos (latim) nem ativos nem passivos, ou ação sem objeto” (BARTHES, 2003, p. 17). Ou seja, seria algo que não está em lugar definido na linguagem; “aquilo que não está” poderia ser uma definição que se aproxima do que propõe em relação ao conceito. Entretanto, apesar de tratar de funções da linguagem por meio da literatura, alerta-nos o autor que não se trata de uma disciplina do *neutro*. Ao contrário, a intenção é de uma busca pela categoria “que permeia a língua, o discurso, o gesto, o ato, o corpo, etc.” (BARTHES, 2003, p. 19). O filósofo se mostra preocupado, assim, podemos supor,

com uma fenomenologia do *neutro*, ou seja, com o modo como essas figuras traduzem e mediam percepções, ações e estéticas presentes no cotidiano.

Há todo um movimento de Barthes, ao longo desse curso, de decifrar o que nomeou como desejo de *neutro* na literatura ocidental ou, com pequenas variações, diríamos, certa busca por dar destino ao que não tem um sentido fixo. Não nos parece a conversa a ser estabelecida neste momento – ainda que sejam de grande relevância a hipótese e metodologia apresentadas pelo linguista –, e sim ressaltar a questão de estarmos a todo instante dizendo e sendo ditos na linguagem. Ao se referir às figuras do *neutro*, Barthes coloca também que não há inscrição sem mediação, ou seja, tudo passa por plataformas maiores, discursivas, e a linguagem se define como espaço de enunciações. Parece, em alguns momentos, banal reafirmar tal posição, porém, por vezes, há na crítica social uma crença no legítimo e no autêntico que se esquece dos processos culturais e discursivos ativos na cena social como o véu de ações dos sujeitos.

Trazendo o debate para o campo político, sem nunca perder de vista a linguagem, vasta literatura se coloca mais presente em pesquisas acadêmicas da atualidade, sobretudo a partir dos trabalhos da filósofa norte-americana Judith Butler (2003, 2011), que marca um campo transdisciplinar atuante na antropologia, sociologia, comunicação, filosofia, linguística, literatura etc. Esse campo denominou-se estudos de gênero e há uma busca candente a ele em todo o mundo ocidental. No Brasil, o interesse por esse modo de análise e pesquisa também ganhou espaço na academia e em outros meios, o que mobiliza, em contrariedade a ele, sujeitos reativos que se mostram ausentados de um poder idealizado em decorrência da aparição do *neutro* em diversos registros e escritos e que passam a tratá-lo como ideologia em vez de literatura, imagem, ciência etc. Essa reação conservadora do paradigma localiza não apenas um afeto no campo político como também nos faz compreender a precariedade desses corpos em relação à sua enunciação no social ou no âmbito da linguagem. Está reservado, dessa forma, um local à margem dado a eles na atuação política, tanto por certo modo de torná-los novamente ausentes como por reificá-los e fetichizá-los em processos de consumo no neoliberalismo –

porém, há uma terceira margem do rio possível, que nos três objetos audiovisuais analisados aqui se caracteriza, como veremos, em dois aspectos: a precariedade do corpo trans e a periferia da cidade de São Paulo.

Retomando o pensamento de Butler, poderíamos localizar o *neutro* de Barthes também como propriedade da linguagem, visto por ela como o campo de enunciações e atuações performativas nas quais sua condição, de algum modo, desvelaria a antinaturalidade das identidades encaradas socialmente como naturais, do homem e da mulher. Porém, segundo o que nos coloca Sara Salih (2012, p. 66), crer que a identidade de gênero é uma sequência de atos da linguagem não é o mesmo que dizer que há uma autonomia do sujeito ou *performer*,

ela [Butler] esboça aqui uma distinção entre *performance* (que presume a existência de um sujeito) e *performatividade* (que não o faz). Isso não significa que não há sujeito, mas que o sujeito não está onde exatamente esperaríamos encontrá-lo – isto é, “atrás” ou “antes” de seus feitos.

Essa importante distinção que Salih traz ao comentar a obra de Butler nos ajuda a compreender a herança fenomenológica e hegeliana da filósofa, que não altera seu pensamento sobre os conceitos de desejo e alteridade advindos dessa filiação. Ou seja, falar em *performatividade* é também apostar em uma dimensão do sujeito que realiza dialeticamente seu espaço de relação, o social, e é simultaneamente instaurado por ele em atos discursivos. Os dois movimentos do sujeito que habita um corpo não apreendido socialmente, *neutro*, são válidos nessa percepção: um lugar que necessita de outros discursos para ser instaurado ao mesmo tempo em que sua aparição ou presença realiza uma mudança no paradigma das falas e ações dos sujeitos. Isso nos faz refletir sobre o aspecto da fala de um “si” que não apenas relata sua experiência como indivíduo, mas também uma experiência da individuação, em suas mais variadas condições de *performance* e enunciação. No caso dos exemplos referidos neste artigo, nota-se a presença do relato pessoal das várias personagens sobre suas vidas, porém, há uma dimensão descritiva das imagens e das encenações que refundam o lugar desse corpo em perspectiva social. Como já dito, seu lugar é à margem, que

não o reifica e nem o conserva em falas reativas, e procura um entremeio de posicionamento e convívio ao que chamamos de figuras de alteridade em relação a esse corpo marginal.

Faz sentido, portanto, pensar que esse lugar do corpo transcrito em narrativas audiovisuais é um exercício que corresponde à linguagem e aos modos de percebê-lo socialmente, ou seja, em sociabilidades que caminham para a busca de reconhecimento desses corpos.

Figuras de alteridade

Uma condição que se impõe, portanto, aos debates em torno do reconhecimento e das críticas social e da cultura ao se tratar das mídias é o processo de transcrição desse corpo precário diante do paradigma que se coloca aos observadores ou espectadores. O desafio é não constituir, na crítica, uma tautologia da representação, que crê numa transformação social ou na sociabilidade pactuada a partir de uma visibilização do corpo trans, não binário, em espaços midiáticos sem questionar, propriamente, os modos e a forma política dessa visibilidade. Se pensarmos em certos conceitos da linguística, caso evidente no trabalho de Louis Hjelmslev, a tautologia seria um tratamento do plano do conteúdo, ou seja, do significado, que não levaria em conta o plano de expressão, ou significante. Ao nosso modo, pensamos que o conteúdo deve ser relacionado ao significante – à cadeia que o coloca em sentido – ou à narrativa que o comporta. Em medida simétrica, o plano do significado também não parece estar relacionado à questão trazida por Barthes sobre a figura do *neutro* e sua discussão a respeito da destituição paradigmática dos binarismos. Seu interesse, assim como o que tentaremos apresentar neste momento, é compreender o que poderia ser apreendido como esse rasgo em relação ao que está estabelecido, naturalizado e culturalmente pactuado.

Optamos por trazer três obras que nos colocam diante de tematizações semelhantes dentro de processos culturais. Tratam-se de três gêneros audiovisuais que se distinguem – o cinema ficcional, o documentário e a série televisiva –, porém, nossa intenção é inverter certo pragmatismo do modelo analítico apostando

no discurso audiovisual que se mostra nas obras em causa. Reconhece-se, assim, nessas produções, o documentário *Meu corpo é político*, o filme *Corpo elétrico* e o programa de televisão *Liberdade de gênero*, que apresentam semelhanças narrativas e na traduzibilidade desse corpo em disputa, algo que tentaremos demonstrar no processo de descrição dessas obras.

Além desses fatores, esses trabalhos entram em uma dinâmica das imagens referenciais no contemporâneo que não se colocam mais no binômio documental ou ficcional, mas fazem parte de uma cultura audiovisual e midiática que escapa, digamos, aos formatos que a originam. Evidente que há diferenças em relação aos gêneros e formatos de cada uma das obras, porém, não seria esse nosso maior interesse no momento, e sim nos dedicarmos à compreensão de como essas imagens são apresentadas em objetos da cultura audiovisual e como respondem a certas demandas de representação e performatização do corpo e outras questões em debate. Poderíamos dizer, a exemplo do que faz, de forma exímia, Barthes em relação à cultura letrada de um determinado período histórico em seu curso. Nossa intenção, porém, é bem mais modesta e pretende se expandir em discussões para além das características expostas por este texto.

O documentário *Meu corpo é político* (2017), dirigido por Alice Riff, coloca-se distante do modelo predominante de documentário quando evita, de forma deliberada, as entrevistas. A câmera se coloca em fluxo para mostrar a vida das personagens que encenam o seu cotidiano na escola, no trabalho, em casa etc. Essa estratégia discursiva, de algum modo, reconhece a voz das personagens como algo a ser ouvido mais do que questionado ou conduzido por uma narração em *off*. As personagens também foram escolhidas para observar a vida em dois sentidos fundantes ao se trabalhar questões éticas e morais, sobretudo na realidade brasileira: as questões de gênero e classe³.

3 Em um debate realizado no campo da filosofia política e que se expande aos processos culturais, propõe-se uma reconciliação entre as noções de reconhecimento e redistribuição. Compreende-se que as duas não são pactuadas em movimentos sociais diversos por estarem em lugares distintos, sendo que a primeira está mais no plano ético das relações, das paixões e dos afetos, e a segunda no plano moral, das leis e dos direitos sociais. De algum modo, o filme ocupa-se dessa preocupação ao aproximar as duas questões a partir das personagens. Cf. Honneth e Fraser (2003).

São quatro personagens apresentadas, Fernando Ribeiro, Giu Nonato, Paula Beatriz e Linn da Quebrada; quatro corpos trans em disputa cotidiana nos espaços de conflitos em relação ao *neutro*, ao não binário que elas encarnam na vida e na obra audiovisual. As primeiras personagens, Fernando Ribeiro e Giu Nonato, namoram. Uma é homem trans e a outra, mulher trans, ambas vivendo na periferia de São Paulo. Fernando trabalha como atendente de telemarketing de uma empresa de aviação comercial; sua busca é o reconhecimento do nome social e pagar a dívida ocasionada pelas intervenções cirúrgicas da mudança de sexo, realizada com recursos particulares e não pelo Sistema Único de Saúde (SUS). Diz Fernando em conversa com a equipe de defensoria pública que lhe atende: “ganho um salário mínimo e a dívida é descontada em folha. Sinto que o Estado me deve”.

Outra personagem é Paula Beatriz, diretora de escola pública na periferia paulistana. Sua história já foi tematizada em outros espaços midiáticos por ser a primeira diretora trans de uma escola no estado de São Paulo; comenta sua trajetória em encontros com grupos de militância no bairro em que reside. Linn da Quebrada, a quarta personagem, se apresenta em shows em diversos espaços da cidade, mora em Sapopemba, bairro distante do centro paulistano, em um conjunto residencial da Companhia de Desenvolvimento Habitacional e Urbano de São Paulo (CDHU) e trabalha em favor de sua carreira musical.

Nessas narrativas trazidas pelo documentário compreende-se, num sentido bastante expandido, a enunciação fílmica que traz a necessidade da ação pública institucional coexistindo com esses corpos trans, seja ao apontar a ausência do financiamento público para as intervenções cirúrgicas ou a dificuldade de mudança do nome social e, na mesma relação, a atuação da defensoria pública nesses temas pouco reconhecidos. No caso de Paula Beatriz, o fato de ser admitida como diretora de um colégio público, um dos poucos lugares que aceitariam tê-la nessa condição hierárquica, é fruto de uma posição alcançada por concurso público. Já Linn da Quebrada oferece aulas de teatro, performance e leitura de textos para jovens no centro educacional unificado (CEU) de Sapopemba, instituição pública da cidade, além de morar em complexo habitacional derivado de investimentos

públicos. Há, portanto, nessa introdução às histórias, marcas tanto da dimensão ética do reconhecimento quanto da dimensão moral da redistribuição, que se ocupa em ofertar ou retirar possibilidades existenciais aos corpos periféricos, sobretudo quando o espaço em disputa é a cidade de São Paulo, com marcas bastante evidentes também da desigualdade social do país.



Figuras 1 e 2: Paula Beatriz e Linn da Quebrada

Fonte: *Meu corpo é político* (2017)



Figura 3: Fernando Ribeiro e Giu Nonato

Fonte: *Meu corpo é político* (2017)

O espaço de atuação é a periferia de São Paulo e todos os elementos que incorporam a complexidade social desse território urbano. Consideramos, por outro lado, que a complexidade permite maiores brechas do que uma unicidade nos entendimentos estético e relacional da vida em sociedade. Como exemplo, é bastante comum compreender a convivência entre os corpos trans, duplamente periféricos, e figuras religiosas no espaço privado da casa e da família, em que se ausenta a figura masculina do pai e há compreensão mútua dos sujeitos em

relação a suas existências no social – como, no caso proposto, da mãe e a filha trans. São outros modos de estar que, por vezes, não seriam compreendidos em certos espaços sociais estáveis, nos quais a idealização da família e também os processos de fé costumam ser mais reativos ao corpo trans.

Na complexidade do documentário também não se apresentam, na rotina das quatro personagens, situações de conflito permanente; ao contrário, percebe-se que a narrativa em fluxo se abstém de juízo prévio e localiza eventos absolutamente banais, mas que na obra se mostram potentes em função da naturalidade com que essas pessoas buscam as sociabilidades e vivências com o comum, com a intenção de encontrar um comum que insira esses corpos. Assim, o que responde à demanda do Outro discursivizado na narrativa, trans e não binário, é um Mesmo que lhe coloca experiências de sociabilidade e a construção de diferentes modos de vida. Há, dessa forma, uma troca valiosa estabelecida pelas figuras de alteridade da narrativa, que não procura excluir o Outro, mas apresentá-lo, ressocializá-lo.

De outra maneira, o conflito desses corpos não binários da periferia urbana, na narrativa, se apresenta mais em experiência externas, não privadas – ou seja, nas instâncias burocráticas requeridas para a mudança do nome social, na ida à ginecologista que não compreende o corpo masculino com vagina, como relatado por Fernando, ou nas distâncias percorridas para chegar, a partir do transporte público, de um ponto ao outro da cidade, algo que chega a durar duas ou três horas. Essa cotidianidade, também referida na narrativa, se mostra como um entrave no reconhecimento dessas noções de si que as personagens relatam, um corte nos afetos possíveis de existência. Dessa maneira, essa obra se assemelha às outras duas que nos dedicaremos a relatar na sequência como demonstração das figuras de alteridade já apresentadas, em dinâmica de conflito e reconhecimento do corpo trans e suas possibilidades no social.

O íntimo familiar

O espaço íntimo da casa e da família se coloca como algo bastante frequente nas produções audiovisuais que buscam traduzir as questões que envolvem

a escolha de gênero. Os relatos dessas vozes nas mídias tematizam tanto o reconhecimento familiar, em narrativas de sucesso, como o não reconhecimento da família, em narrativas trágicas, sendo ambas bastante simplificadoras nessa apreciação e apostando, nesse momento, em uma ilustração ou caracterização dessas recorrências. Possibilitando à crítica um maior grau de complexidade, a família parece conduzir um entendimento da linguagem como prática social de corpos não apreendidos em um mundo idealizado e projetado externamente. Dito de outra forma, o primado da família e do íntimo em vários relatos e narrativas tem que se associar a uma construção de sujeito em seu discurso para que haja validação daquilo que se coloca em conflito no campo relacional. Isso nos faz intuir que a família é, em si, um lugar no qual se demonstra possibilidades de existências desses corpos, mesmo em situações mais deletérias, como a ausência do reconhecimento familiar ou as violências domésticas contra ele.

Outro modo de pensar sobre o tema pode ser encontrado nas figuras de alteridade que Hegel nos apresenta em sua tese da dialética relacional. Não convém em nossa descrição dedicar tempo demasiado ao que nos apresenta Hegel, mas compreender que, entre as figuras por ele pensadas, a que importa à linguagem poderia ser melhor dedicada às constatações e absolvições em torno do reconhecimento familiar (as outras duas figuras, trabalho e desejo, serão tópicos no próximo item deste artigo). Caminhando um pouco mais sobre essa trilha, podemos compreender que o campo da linguagem e as primeiras experiências dos sujeitos, que se dão no espaço familiar e íntimo, são também os locais nos quais são inscritas as primeiras marcas, conscientes e inconscientes, de identificação e negação de identidades ou não identidades antes colocadas.

Entretanto, determinadas leituras da tese hegeliana, como a apresentada por Vladimir Safatle (2012), creem ser simplificador imaginar que toda a experiência do sujeito se centraliza no conceito relacional, pois poderia levar a pensar que toda relação subjetiva é um construto de relações intersubjetivas que antecedem e sucedem os sujeitos e, mais ainda, de que tudo se concentra nos indivíduos. Há uma demanda coletiva na tese hegeliana e isso não deve ser perdido; uma

diferente consciência-de-si que não é cerrada pela relação com outro indivíduo e que se imponha, dessa maneira, em outros lugares nos quais o indivíduo não faz necessariamente presença. De outra forma, como explicar e defender o reconhecimento de um corpo inacessível na linguagem em sua complexidade (por exemplo, o corpo trans)? E como separar certas experiências apreendidas no espaço social mediado pela cultura midiática de um contexto maior que coloca à margem o corpo trans? Essas perguntas, que aqui cumprem função retórica, nos ajudam a intuir que a construção narrativa desses corpos, na forma como essas obras audiovisuais buscam descrevê-los e transcrevê-los, não se restringe ao íntimo das vidas apresentadas apenas, mas compreendem uma condição social que amplifica experiências e instaura discursos. Nessa condição, compreendemos tanto o plano ético do reconhecimento e das lutas identitárias quanto o plano moral de práticas culturais, políticas públicas, direitos em disputa e outras circunstâncias que implicam esse corpo na cena social.

O espaço íntimo e relacional da família e seu processo de reconhecimento de um corpo incompleto (inaudito) na linguagem são importantes se trabalhados nessas duas dimensões da compreensão do corpo trans no âmbito da cultura. Não de outro modo, parecem andar em companhia ao se tratar do tema e isso se esboça nas narrativas, inclusive essas aqui utilizadas. Linn da Quebrada, personagem do documentário *Meu corpo é político*, é também o tema do episódio três da segunda temporada de *Liberdade de gênero* (2017), série veiculada pelo canal pago GNT. A obra é dirigida pelo cineasta João Jardim e traz histórias distintas que compreendem a escolha íntima do gênero na vida social de personagens trazidas ao seu relato cotidiano. Adotando contexto semelhante ao da produção anteriormente trabalhada (o filme de Alice Riff), a série prefere oferecer à personagem o encaminhamento descritivo da sua vida; porém, ao contrário de *Meu corpo é político*, há uma centralidade, ao menos nesse episódio, da fala testemunhal da personagem e uma montagem mais presente, com cortes que apresentam o ambiente da casa, a presença da mãe na vida de Linn, entre outros momentos de intimidade. No filme de Riff, o

testemunhal aparece nas situações cotidianas encenadas ou nas imagens que dimensionam o estado social desses corpos.

Nesses relatos, Linn questiona a relação entre religião e gênero, a não aceitação da mãe e o relato desta – que, após algum tempo, passou a aceitar quem “sempre achou linda”: a filha. Essa sequência, que ocorre de forma não linear na narrativa, apresenta as dimensões antes trabalhadas da compreensão e do reconhecimento familiar como pilares na descrição do corpo trans projetado socialmente. Como já mencionado, parecer haver necessidade, no campo midiático, do âmbito de um Mesmo que faça luz ao Outro obscurecido que destina uma aceitação. O risco dessa mediação é restringir as potencialidades desse corpo, compreendê-lo em apenas alguns lugares e não em outros possíveis, ou seja, torná-lo uma experiência não dialética e positivar modelos em torno de um corpo subalterno que não consegue recusar os estigmas impostos, ainda que deseje outros modos de aparição.

Não identificamos que seja esse o caso da transcrição realizada pelo programa *Liberdade de gênero*, ao menos nesse episódio em questão. A apresentação dos emblemas de Linn evidencia os conflitos, as condições sociais desses corpos marginalizados – dela e da mãe –, a compreensão de outra forma de sociabilidade reservada ao íntimo, mas que aponta para outras mediações, e o convívio possível entre diferenças, quando prevê discursos reativos e conservadores. Quando Linn da Quebrada relata sua experiência enquanto testemunha de Jeová em um corpo trans, ainda que compreenda a inadequação entre esses dois modos de ver o mundo, não há ali incoerência. Nem dela, que abandonou a religião, nem da mãe, que continua a frequentar a igreja e entende as potencialidades da filha e do seu corpo. O episódio desfaz, a quem optar por encarar desse modo, certo tipo de polarização que se construiu em torno das lutas por reconhecimento, restritas a algumas classes sociais no Brasil, e as igrejas neopentecostais que constituem maioria nas periferias brasileiras. Há, supomos pelo episódio, uma dimensão do popular que compreende os neopentecostais e as variabilidades do corpo trans sem localizar nisso algo incoerente, dissonante, mas parte de um

mesmo espaço social e de classe. Resume-se, enfim, que o episódio nos coloca formas possíveis de estar socialmente, de reconhecimento no âmbito do gênero e construção do coletivo a partir de um íntimo que se inscreve na linguagem como algo vivo, existente.



Figuras 4 e 5: Linn e sua mãe na cozinha e na área externa no prédio

Fonte: *Liberdade de gênero* (2017)

Na primeira obra audiovisual analisada, a de Alice Riff, nota-se a presença desses corpos em disputa no campo social, muitas vezes hostil a eles, e na sua atuação política, no trabalho e em momentos de encontros com diversas pessoas em espaços públicos. Essas funções são apresentadas em ações encenadas pelas personagens em seu cotidiano. No segundo objeto trazido à análise, a série documental dirigida por João Jardim, nota-se o depoimento testemunhal como importante na condução narrativa, apostando nos relatos dele para dimensionar o espaço social dessas personagens. No caso do episódio trazido para o artigo, a presença familiar e do íntimo na vida de Linn da Quebrada, artista e personagem do capítulo, reafirma uma enunciação recorrente na apreensão do corpo trans: o reconhecimento familiar. Nota-se, ainda, que essa descrição da série sobre o testemunho de Linn traz consigo uma complexidade que se refere também ao externo e à não apreensão desse corpo em outros espaços, além de propor formas possíveis de sociabilidade entre o mundo externo e o íntimo referido na narrativa. A terceira obra apresenta, por sua vez, as figuras de alteridade que não convergem num mesmo lugar. Há, assim, um conflito transcrito entre as potências do corpo trans, periférico, seus desejos e o mundo do trabalho.

O trabalho e o desejo

O filme de Marcelo Caetano, *Corpo elétrico* (2017), descreve o cotidiano de uma fábrica têxtil no bairro do Bom Retiro, em São Paulo, e a presença de corpos trans e periféricos dentro dessa comunidade industrial, em uma relação que se coloca entre dois campos da alteridade: o trabalho e o desejo. Esses campos são presenciados no filme como opostos, não conciliáveis, em que o trabalho precarizado não permite a vazão do desejo. Para usar o título do filme, o corpo elétrico, potente, candente não é compreendido dentro do trabalho a que esses corpos são submetidos para seu reconhecimento nas práticas sociais, como sujeitos, e sobrevivência no mundo neoliberal.

A primeira imagem que surge é de corpos não totalmente definidos, entrelaçados um ao outro, e a personagem Elias, que relata um encontro com o mar. O sargaço trazido como metáfora em seu relato de sonho é o que marca a presença do desejo corpóreo de permanecer em mar aberto – sem destino, em breu absoluto –, algo que não se configura como um futuro projetado ou o oposto, que propõe o mundo do trabalho contemporâneo e suas regras de ascendência social, limite do corpo e hierarquia dentro da companhia que o emprega.

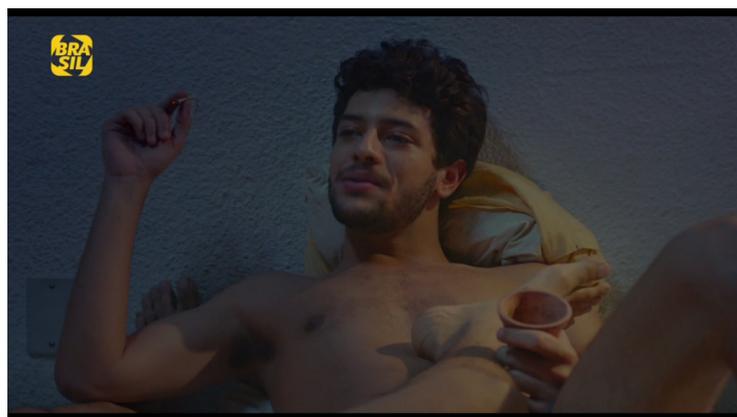


Figura 6: Elias relatando a sua experiência onírica no mar

Fonte: *Corpo elétrico* (2017)

A personagem Elias é como um elo possível entre esses mundos irreconciliáveis, um corpo aceito pelo mundo do trabalho, reconhecido pelos

empregadores, ainda que dentro de uma ética corporativa, e que transita entre os outros sujeitos que se encontram no mesmo espaço. Por essa razão, a narrativa percorre sua percepção sobre esses mundos, sua presença em encontros de empregados e empregadas da confecção, o churrasco, o futebol de domingo e o show performático das *drags* que moram com um dos empregados, Wellington.

Esse percurso narrativo apresentado por Elias aos espectadores revela a incompatibilidade desses mundos, que se encontram por acaso social, descrito no emprego, e uma motivação que não está ligada ao desejo de experiência dos sujeitos, mas antes pela instauração desses corpos marginalizados na linguagem e na cultura. A incompatibilidade reside justamente em não haver o reconhecimento das razões desses corpos, de suas vontades e desejos, e localizá-los sempre dentro de determinados estigmas de subalternidade. Os corpos do negro, do refugiado, da mulher negra e de trans se encontram na confecção para dali compreenderem seus lugares de imposição e fazerem sua recusa a eles, mesmo que permaneçam ocupados dos estigmas por uma questão social dada. Elias não é parte desse atravessamento dos corpos periféricos, ainda que se identifique com eles em vários pontos e traduza em práxis um reconhecimento de seus desejos. Ele seria na narrativa uma espécie de esteio moral para uma sociabilidade idealizada, em que haja um lugar de encontro entre o mundo do trabalho e o mundo do desejo.



Figuras 7 e 8: Cena em que os empregados são informados pelo patrão da hora extra que precisam fazer e cena posterior, em que saem do trabalho para um bar

Fonte: *Corpo elétrico* (2017)

Há uma diferença nas imagens que se refere aos distintos pactos sociais estabelecidos entre os sujeitos em cena e as duas figuras de alteridade, o trabalho e o desejo. A alteridade é importante para mediar esses corpos na percepção social, localizá-los em formas múltiplas na linguagem, algo que a obra audiovisual traduz no interior de sua narrativa como propriedade discursiva das imagens, sobretudo. A todo momento essas diferenças são trazidas em cenas que são sobrepostas na montagem, a fim de marcar a oposição dos espaços de experiência dos sujeitos.



Figuras 9 e 10: Maria, empregada da confecção, com dores no ombro provocadas pelo movimento repetitivo da máquina de costura e o receio em ser demitida ou afastada do trabalho e, depois, animada no churrasco com os outros empregados

Fonte: *Corpo elétrico* (2017)

O título do filme transcreve o que seriam as inscrições nos corpos, a ausência de intensidade no mundo do trabalho, as dores, o desconforto e o corpo do desejo, descrito em outro lugar. Nota-se também, em igual medida, como as figuras da alteridade atuam em relação aos corpos invisibilizados em suas experiências no social ao possibilitar novos olhares a eles, outros enunciados possíveis e novas narrativas que emergem a partir das transcrições dos corpos em cena. Há pouco tratou-se de pensar as duas relações com o corpo e a experiência na personagem Maria; porém, isso se torna mais evidente na condição do corpo não apreendido de Wellington, que decide sair do espaço que lhe prende e dar vazão ao seu desejo de performar um outro, como *drag*, ao anunciar a Elias sua saída da confecção do Bom Retiro para viver de apresentações na noite de São Paulo.



Figuras 11 e 12: Wellington, no centro do plano, se espreguiçando com dores no corpo pela posição na máquina de costura e, em seguida, na noite de São Paulo

Fonte: *Corpo elétrico* (2017)

Essa personagem faz criar um imaginário em relação à precarização do corpo trans num mundo que não permite sua existência enquanto tal. Enuncia-se, portanto, a incompatibilidade de uma possibilidade de *neutro* dentro de um espaço social mediado em que o paradigma é a única permissão, com as oposições corpo negro/corpo branco, mulher/homem e brasileiro/refugiado. Essas diferenças marcam o lugar de cada sujeito na confecção enquanto a mistura se dá no campo do desejo, fora do mundo do trabalho, em que o reconhecimento não se ocupa permanentemente das regras binárias. O trabalho dimensiona as possibilidades do que está fora dessa figura de alteridade, ou seja, sua ausência é o que se traduz como potência na descrição desses corpos subalternos em cena.

Alinhavando (trans)crições

Conclui-se este artigo com a certeza de que outras coisas poderiam ser ditas das obras elencadas para análise, dada a complexidade de suas narrativas e o jogo abertamente realizado por elas entre fora e dentro, ou seja, uma recorrência em relação ao que está na obra e ao que ele responde ao mundo, inquietações e demandas da vida cotidiana. Uma espécie de associação entre arte e vida no lugar que as obras audiovisuais podem alcançar: uma estética mediadora das contradições sociais e das funções da linguagem presentes em nossas sociabilidades.

A partir dessa premissa – como narrar e descrever esses corpos –, pensou-se na associação entre as várias formas de dizer que essas obras, todas realizadas no mesmo ano, se propuseram como discursos. Nelas encontraram-se, assim, recorrências, que se ligaram a outras inquietações deste texto em torno dos conceitos de reconhecimento e construção de identidades, em sua dimensão ética (mais presente nos dias atuais) e em seu plano moral, ligado às práticas culturais, aos modelos de justiça social, às leis e às políticas públicas. Não parece acaso que ao falar desses corpos as obras audiovisuais optem por pensar em corpos trans e periféricos, existentes na cidade de São Paulo, em sua dimensão política e social, ou seja, à margem em vários sentidos da vida. Nosso interesse, portanto, parecia dado a partir do que essas produções nos apresentavam e caminhava-se por aí a trilha descritiva e analítica dos objetos empíricos do artigo.

Os conceitos trazidos – em Roland Barthes, do *neutro*, e em Judith Butler, da *performatividade* –, nos ajudam a compreender também os processos de transcrições e descrições dos corpos inauditos, localizando-os como propriedades da linguagem, de práticas discursivas e culturais, na busca pelo reconhecimento no modo de enunciar esses corpos em suas multiplicidades e formas. Foram suficientes para se pensar que não há possibilidade de idealizações ao considerá-los no campo da linguagem e balizá-los com outros espaços socialmente legitimados, nomeados no texto como figuras de alteridade, formas já apreendidas no campo social que mediam os corpos trazidos ao debate.

A condição analítica que coube a este artigo se assemelha à poesia de Waly Salomão (2014, p. 293-294), “Sargaços”, em que o poeta diz, de forma bastante adequada à cena inicial de *Corpo elétrico* e à fala de Elias: “Mar de sargaços// Nadar, nadar, nadar, e inventar a viagem, o mapa,/ o astrolábio de sete faces/ O zumbido dos ventos em redemoinho, o leme, as velas as cordas,/ Os ferros, o júbilo, o luto”. Em outra sequência, mais ao fim do poema, diz: “Criar é desacostumar do fado fixo/ E ser arbitrário./ Sendo os remos imateriais.// (Remos figurados no ar pelo círculo das palavras.)”.

O processo de construção de um corpo não inscrito passa por descrição e tradução, uma propriedade de construção e escrita presente tanto nas obras audiovisuais quanto no exercício crítico que este artigo colocou como proposta.

Referências

BARTHES, R. *O neutro*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BUTLER, J. *Problemas de gênero: feminismos e subversão da identidade*. São Paulo: Civilização Brasileira, 2003.

_____. *Bodies that matter: on the discursive limits of sex*. New York; London: Routledge, 2011.

CORPO elétrico. Direção: Marcelo Caetano. Produção de Beto Tibiriçá e Marcelo Caetano. São Paulo: Vitrine Filmes, 2017. Projeção digital (90 minutos).

HONNETH, A; FRASER, N. *Redistribution or recognition?: a political-philosophical exchange*. New York: Verso, 2003.

LIBERDADE de gênero. Episódio 4, temporada 2. Direção: João Jardim. Rio de Janeiro: Globosat; GNT, 2017. TV (30 minutos).

MEU corpo é político. Direção: Alice Riff. Produção de Studio Riff e Paideia Filmes. São Paulo: EBC Brasil; Vitrine Filmes, 2017. Projeção digital (74 minutos).

SAFATLE, V. *Grande hotel abismo: por uma reconstrução da teoria do reconhecimento*. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

SALIH, S. *Judith Butler e a teoria queer*. Belo Horizonte: Autêntica, 2012.

SALOMÃO, W. Sargaços. In: _____. *Poesia total*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014. p. 293-294.

submetido em: 05 abr. 2018 | aprovado em: 08 maio 2018

Crítica de mídia a partir de experiências em web arte¹

Media criticism through experiences in web art

Andrea Limberto²

1 Uma primeira versão deste trabalho foi apresentada no I Simpósio de Crítica de Mídia: Como Criticam os que Criticam, realizado em 21 e 22 de setembro de 2017 na Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). Apresentação disponível em: <<https://bit.ly/2qDXQdx>>. Acesso em: 17 abr. 2018.

2 Doutora em Ciências da Comunicação pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP). Mestre em Ciências da Comunicação pela ECA-USP. Professora de pós-graduação *lato sensu* em Gestão da Informação Digital pela Fundação Escola de Sociologia e Política de São Paulo (Fesp-SP). Integrante do Grupo de Estudos de Linguagem: Práticas Midiáticas (MidiAto) da USP. E-mail: andrealimberto@gmail.com.

Resumo

Tomando por hipótese que um estudo da crítica de mídia pode ser feito por intermédio da observação dos processos de inovação formal sobre a linguagem dos meios, recuperamos experiências em web arte para uma investigação sobre como o trabalho com recursos digitais tem informado criticamente os circuitos de produção midiática. Adotamos, como estudo de caso, os trabalhos de Lucas Bambozzi e Fábio Fon tanto pelo desafio que apresentam (um retrabalho com elementos do referido circuito midiático) como pelo acúmulo das funções autoral, curatorial, realizadora e analista, colocando em debate também os lugares autorizados dos quais parte a crítica. Propomos identificar um tipo específico de crítica nascida de um processo de apropriação não autoral a partir da usabilidade formal e mutabilidade dos formatos. Ela lida com uma maior aproximação entre as linguagens do jornalismo, do entretenimento e da arte. Embora essa conjunção seja estudada hoje a partir de diferentes abordagens teóricas, ela identifica um novo momento também para a teoria crítica.

Palavras-chave

Crítica de mídia, meios digitais, web arte, Lucas Bambozzi, Fábio Fon.

Abstract

Considering that media criticism can be approached through the observation of formal media innovation processes, this article recovers web art experiences for an investigation on how digital resources critically impact the circuits of media production. It focuses on a case study of the artistic and theoretical works of Lucas Bambozzi and Fábio Fon, they represent that research challenge on the level of what they present (a reenactment of elements present in the media circuit) and also on the level of their roles as authors, curators, makers and analysts, defying the places from where media criticism is originated. We identify a type of media criticism born (almost) involuntarily which is a result from a process of non-authorial appropriation using formal usability and transformation of formats. Journalism, entertainment and art languages converge, both in content and in the form that is presented. This convergence has been studied from different theoretical perspectives, however, it also points to a new moment of critical theory.

Keywords

Media criticism, digital media, web art, Lucas Bambozzi, Fábio Fon.

Tomando por hipótese de base que um estudo da crítica de mídia pode ser feito pela observação dos processos de inovação formal sobre a linguagem dos meios, propomos uma recuperação de experiências em web arte como ponto de partida para uma investigação sobre como o trabalho com recursos digitais tem informado criticamente os circuitos de produção midiática. Trata-se de observar o ponto em que o exercício midiático se coloca no limite de padrões estéticos e sociais estabelecidos e, nessa região de fronteira, se oferece como material para o estudo da crítica de mídia na forma de um efeito crítico. Tal efeito se relaciona com um momento que é ao mesmo tempo histórico, formal, estético e de produção de sentido vinculado a uma experiência coletiva e popular. Rosana Soares e Gislene Silva (2016, p. 12) apontam essa dinâmica de emergência crítica, elencando uma das entradas para o estudo da crítica de mídia a partir do próprio fazer midiático

nas experiências metacríticas, em termos de conteúdo e forma, das inovações estéticas e estilísticas veiculadas na própria mídia, que, ao propor um novo formato ou gênero, empreendem uma crítica àquilo estabelecido como padrão, realizando-a não como uma análise sobre a mídia, mas no próprio fazer midiático.

Não se pode esperar que as inovações estéticas e estilísticas tenham correspondência imediata ao belo no momento de sua emergência, pois apontam para elementos fora da quadratura desejada e, em certo sentido, deve-se esperar a falta de acolhida do resultado. "A beleza, qualquer que seja seu significado, possui tal poder de atração sobre os seres humanos que ela se legitima por si mesma, dispensando qualquer apologia. A arte já não tem a mesma sorte" (SHUSTERMAN, 1998, p. 59). Se não estamos no âmbito de uma apologia dos objetos midiáticos, não podemos parar no apontamento de uma alogia, como algo que não se pode explicar com uma lógica que nos envolve, e no ponto da inovação total, como se insurgência crítica partisse de um lugar de total novidade. O que trabalharemos com a web arte na relação com a mídia é justamente o oposto desse movimento de construção de novidade, de inovação formal: um trabalho com a replicação e

com a reprodução. O desgaste com a reprodutibilidade técnica gera, de algum modo, uma variação de sentido e um deslocamento incessante.

A própria noção de autenticidade não tem sentido para uma reprodução, seja técnica ou não. Mas, diante da reprodução feita pela mão do homem e, em princípio, considerada uma falsificação, o original mantém a plena autoridade; não ocorre o mesmo no que concerne à reprodução técnica. E isto por dois motivos. De um lado, a reprodução técnica está mais independente do original. [...] Ao mesmo tempo, a técnica pode levar a reprodução de situações, onde o próprio original jamais seria encontrado (BENJAMIN, 1975, p. 13).

Com Walter Benjamin, revisamos os termos de nossa proposta: a web arte só poderia cunhar-se como objeto artístico levando a reprodução de seus elementos originais a níveis em que o próprio original já não está. Ele não está porque foi recortado, deslocado, justaposto com outros pedaços desfigurados de originais que se recompõem num todo não apontando mais para o sentido artístico. Defendemos aqui que sua mira é a mídia e o movimento de reprodução devolve em sentido para uma crítica de mídia. A partir de gradual familiarização com os efeitos obtidos naquilo que podemos chamar de operação artística, com sua incorporação nas dinâmicas midiáticas a partir das estruturas que movimenta, podemos dizer também que o efeito crítico não é localizado e nem permanente, ou seja, está além da obra artístico-midiática e não ficará vinculado a ela, a não ser historicamente, ao movimento disjuntivo que a motivou. Ela não pode ser entendida, assim, como uma obra crítica em si de maneira separada de um determinado circuito de circulação artístico-midiática,

não pode, portanto, ser julgada em si, isoladamente de sua forma de apropriação. O resultado é que as obras de arte são menos culpadas pelo seu poder perverso do que pela sua impotência de determinar seu próprio significado e uso (SHUSTERMAN, 1998, p. 63).

Tendo em vista o presente exercício de análise da crítica midiática na fronteira entre a mídia e a arte, adotamos como estudo de caso os trabalhos artísticos e teóricos de Lucas Bambozzi e Fábio Fon por representarem o desafio

teórico que pretendemos no que apresentam: um retrabalho com elementos do referido circuito midiático, suas obras recorrem a objetos tecnológicos retirados de seu contexto trivial de uso e contrastados com a incoerência de sua valorização na cultura. Operam também o jogo entre visibilidades e invisibilidades, ponto em que as dinâmicas de um circuito tecnológico e de circulação midiática se encontram e, ao mesmo tempo, tentam fazer ver os locais em que essa mesma dinâmica ofusca forças sociais e comunicativas prontas a emergir.

Uma questão que justifica a escolha pelo estudo de caso mencionado é a aglutinação dos modos de atuação artística, crítica e teórica na figura dos próprios realizadores. Acreditamos que ela seja sintomática dos processos de produção avalizados pelos meios digitais e pelo exercício autoral favorecido. Quanto ao exame da crítica, questionamos justamente a possibilidade de esse ser o espaço da arte e da mídia a ser utilizado, especialmente pela voz dos artistas em questão, e assumimos a relativa independência formal dos trabalhos para que se possa fazer ver o ciclo crítico que as obras promovem. Pelo acúmulo das funções autoral, curatorial, realizadora e analista em suas figuras, dessa forma colocam em debate os lugares autorizados dos quais parte a crítica.

Combinando especialmente esses dois pontos desafiadores, propomos identificar um tipo específico de crítica nascida (quase) involuntariamente e resultante de um processo de apropriação não autoral a partir da usabilidade de formas e mutabilidade dos formatos. Ela lida com uma maior aproximação entre as linguagens do jornalismo, dos meios direcionados ao entretenimento e da arte, que se revelam tanto no conteúdo quanto na forma do que é apresentado. Embora essa conjunção seja estudada hoje a partir de diferentes abordagens teóricas, ela identifica um novo momento também para a teoria crítica. Nosso objetivo não é avaliar a potência crítica das experiências, mas captar aquilo que, ao se anunciar no lugar da experimentação midiática, abre um espaço de cisão e permite identificar o que culturalmente poderia ser objeto da crítica. No primeiro nível, há um questionamento da materialidade dos meios, o esmaecimento da dualidade entre o verdadeiro e o falso, além de um trabalho entre visibilidades e invisibilidades.

Experiências em web arte podem funcionar para uma crítica de mídia

Web arte é um termo que tem sido usado inicialmente para a arte feita usando os recursos tecnológicos e disponibilizada on-line ou exposta em ambientes preparados. Trata-se de uma definição instável na medida em que a presença da rede se oferece fora dos espaços de computadores pessoais e pode habitar os ambientes fora da casa e de encontro coletivo, ainda que com a presença da mediação pela tela. Consideramos que é importante pontuar a relação com os recursos tecnológicos, a programação e a utilização de múltiplas linguagens, como a do texto e a do audiovisual. Gilbertto Prado (2003) considera a distinção entre rede telemática e a arte desenvolvida para a web diferenciando a memória da produção realizada, no primeiro caso durando o tempo do estabelecimento da rede e, no segundo, sendo mantida na internet, em sua capacidade de funcionar como banco de dados.

A relação que se estabelece, como nos trabalhos que veremos, é mais apropriadamente entre arte e tecnologia. Os recursos principalmente associados a esse tipo de arte são os da visibilidade pelas telas (de computador e de vídeo, aproximando-se da videoarte) e da interatividade (por cliques ou toques permitindo a abertura de níveis de conteúdo).

Os criadores que trabalham hoje com esses meios crêem estar diante de novas possibilidades e de transformações consideráveis, ou seja, diante de novos desafios. Entretanto, o interesse principal é de trazer uma visão sensível e crítica com a ajuda dessas novas possibilidades e ao mesmo tempo favorecer e estimular a circulação do imaginário social e coletivo. Desta forma, os artistas podem ajudar a explorar o espaço tecnológico e suas contradições (PRADO, 2003, p. 24).

Nossa hipótese não é tratar das mídias digitais ou da web arte como algo novo, mas indicar como suas possibilidades formais favorecem o trabalho de justaposição de objetos e produzem um tipo de crítica específico que é, ao mesmo tempo, comentário e condensação de referências sobre as matérias condensadas. Se assumimos que a crítica se faz também nesse tipo de atividade, podemos argumentar que há um aumento na possibilidade de trabalho crítico, embora nem

todo o trabalho artístico ou de web arte o seja. Para o fazer crítico, além do trabalho com as referências de base é necessária também uma virada interpretativa que destoa e desloca sentidos. Nosso ponto de partida para entender a web arte é o que ela recebe como herança a partir das artes moderna e contemporânea, da publicidade e da propaganda, como áreas de trabalho com códigos e estéticas específicos que acabam por se tocar na produção de conteúdo para os meios e na tentativa de apropriação pela arte digital. Acreditamos que esse encontro é potencialmente crítico.

Mas de que tipo de crítica de mídia estamos falando? Trata-se de uma tomada específica que privilegia o encontro formal da produção midiática e entende que o valor de tais produções está determinado pela caracterização de uma função, que é tanto estética quanto política e social. Esse comentário específico sobre a usabilidade do meio digital tem a contribuir para o debate sobre crítica e mídia no ponto em que uma diferença na abordagem dos processos comunicativos, no caso digitais, provocam alteração no pensar sobre eles mesmos.

A escrita é, por natureza, ao mesmo tempo descritiva, poética e metafísica; em outras palavras, ela descreve um objeto referencial, evoca as sensações provocadas por esse objeto em uma sensibilidade e subsume esse objeto em um conceito, resgata sua validade universal, seu sentido.

Essas três funções se reencontram na prática da crítica de arte. Esta deve designar o objeto de seu discurso dentro de sua autonomia: um quadro, uma instalação, a imagem de um corpo, a fotografia de um neveiro na contraluz, etc (LEENHARDT, 2007, p. 20).

No caso dos meios digitais, para além da questão da usabilidade formal, estamos tratando de uma aposta na disseminação de uma lógica comum do digital que pode ser considerada de domínio e sentido comuns e assim desafiada em sua tomada pública da mesma forma, ou seja, a crítica aos meios digitais e ao uso da tecnologia consegue atingir um nível coletivo. Consideramos, assim, que a circulação extensiva das produções midiáticas, como fenômeno associado à possibilidade técnica de sua reprodução, afeta a obra e sua interpretação.

A aderência entre obra e o espaço estendido que ocupa na forma de comentários, desdobramentos, retomadas e remixagens deve ser considerada como parte de sua fortuna crítica. “O fenômeno da crítica cinematográfica construída a partir de redes hipertextuais desfoca a racionalidade específica da crítica em seu formato tradicional para uma experiência em espaço acústico” (FREITAS; PEREIRA, 2013).

Devemos considerar aqui a importante questão da divisão ou, se quisermos dizer, do hiato digital, a falta de acesso e de literacia tecnológica ainda premente hoje, ao mesmo tempo em que apostamos que uma lógica de utilização tecnológica num lugar hegemônico tem seus efeitos para além da possibilidade de posse de seus aparelhos em cada ponto do processo, com cada indivíduo e suas maneiras de uso e apropriação. Pensamos que a crítica ao meio digital não se restringe a suas produções, ou seja, não é uma crítica de nicho, mas implica o sentido de um discurso tecnológico e científico que está hoje no centro do debate social, ainda que considerando o referido hiato. A crítica que passa pela web arte é justamente o oposto: ela reflete sobre as tomadas dos processos tecnológicos nas produções midiáticas e nas formas de viver, de maneira mais ampla. Como metáfora da tecnologia e de um discurso cientificista para a compreensão do mundo, as produções midiáticas digitais remetem à possibilidade de fazer uso do conhecimento e da habilidade técnicos de quem faz. Sua metáfora artística envolve, então, um sujeito do fazer tecnológico que se identifica com as produções que vê materializadas e se identifica também com as retomadas artísticas que se possa fazer delas, contemplado também como sujeito hábil desse fazer. O desafio da web arte não é tanto de recursos técnicos, em muitos casos, mas de compartilhar junções inesperadas a partir do domínio de uso tecnológico comum.

Para isso, a imaginação crítica toma emprestada da linguagem sua função “poética”, principalmente sua estrutura metafórica. No discurso crítico, o objeto de arte é sempre, além daquilo que parecer ser, descrito através do modo analógico do “como”. Ele é isto e outra coisa ao mesmo tempo (LEENHARDT, 2007, p. 21).

Que mídias digitais estamos implicando?

É importante, neste ponto, identificarmos de que mídias digitais estamos tratando. Quando pensamos nelas não estamos restringindo o debate às redes sociais, ainda que saibamos que elas são a porta de entrada para o interesse pela utilização tecnológica e impulso para sua literacia. Também não o estamos limitando à esfera das possibilidades da internet, mas entendemos que, para além da ideia de que haja uma rede de computadores, há uma produção de sentido em torno da apropriação dos objetos tecnológicos. Assim, a web arte se dispõe a trabalhar como crítica a essa rede a partir do mecanismo de chamar a atenção para a formação de outra rede, essa social, política e ideológica, envolvendo as possibilidades de uso dos meios digitais: desvia as possibilidades em curso, tenta deslocar suas posições nessa teia e sonha produzir novos padrões tecnopoéticos de utilização.

Estamos pensando essas mídias como ponta de um discurso tecnológico-científico que se diz digital na forma de uso, em contraponto ao que seria uma cultura do analógico, embora muitos defendam que não falemos mais dos mecanismos do digital, nomeado dessa forma após a incorporação do seu uso para os processos de comunicação. Trata-se de uma forma de produção que envolve o reforço de características específicas, como a fragmentaridade e a reprodutibilidade técnica. Existem já hoje muitas camadas de especificidade se sobrepondo até que se desdobre em redes e aplicativos que são amigáveis aos usuários e, nesse sentido pontual, procurem o máximo de inclusão, como as redes sociais. Num movimento de retorno, essa cooptação coletiva acaba por se envolver também coletivamente em algo que estamos chamando como a lógica dos meios digitais. Nossa proposta aqui é que, se há algo de coletivo nessa vivência, há espaço para uma arte e uma mídia que são críticas. Ao pensar as mídias digitais, temos uma dupla entrada para a noção de coletividade, a primeira delas sendo a que descrevíamos como comunidade de compartilhamento das produções e da habilidade tecnológica e a segunda, mais sutil, um consenso interpretativo sobre as produções midiáticas desse tipo. Entendemos que tal interpretação esteja no domínio da crítica e que,

ao habilitar usuários, em certa medida os polos de interpretação são ampliados e a atividade crítica deslocada.

Se os públicos são relativamente cegos ao que se passa no quadro, é porque sua experiência cotidiana não lhes dá senão raramente a oportunidade de prestar atenção nas diferenças em que reside todo o interesse do quadro. Aprendemos a ler e a escrever, não a olhar (LEENHARDT, p. 20).

Se pensamos que a crítica se baseia num necessário movimento de retorno, aí está o que estamos pleiteando em relação aos meios digitais. Ele se dá a partir de uma repetição técnica e estética incessante que provoca distorção e agregamento de novos sentidos, como restos, como “a mais” de um desenvolvimentismo e de um progresso tecnológico. Os artistas usam seus olhos; muitas vezes conseguem acertar nos objetos desse “a mais”, mas muitas vezes não.

Cabe dizer, então, que se trata não de uma lógica da crítica que se baseia na aparição do novo, mas do desgaste pela repetição. Quando tratamos dessa repetição nos colocamos não no campo da arte, nem da crítica da arte, mas no limiar dos procedimentos midiáticos. E dessa forma nos interessam como desmistificação da aura artística e queda num ambiente mais duro e estéril para que o sentido seja dado preferencialmente fora de si, na experiência do expectador, e não por ser ele o autor ou coautor da obra de arte, mas no compartilhamento e no pertencimento a uma mesma rede de circuitos de significantes e significados. Defendemos, assim, a reposição possível de todas as obras de arte e da arte em geral para o campo do domínio popular. Este é um público revitalizado no uso das mídias, inclusive em sua alçada técnica, e na possibilidade de criação e expressão, embora devamos sempre admitir o contraponto da existência de um campo cada vez mais elitizado e especializado (contra o que os códigos de acesso aberto também se colocam). Não está longe, então, associarmos as tentativas de criação de arte usando recursos tecnológicos e um discurso politizado em relação ao uso e ao acesso dos mesmos materiais e conteúdos.

Assim, é importante reforçar que não se trata de retomar o debate sobre interatividades possíveis nos meios digitais para poder falar de crítica de mídia,

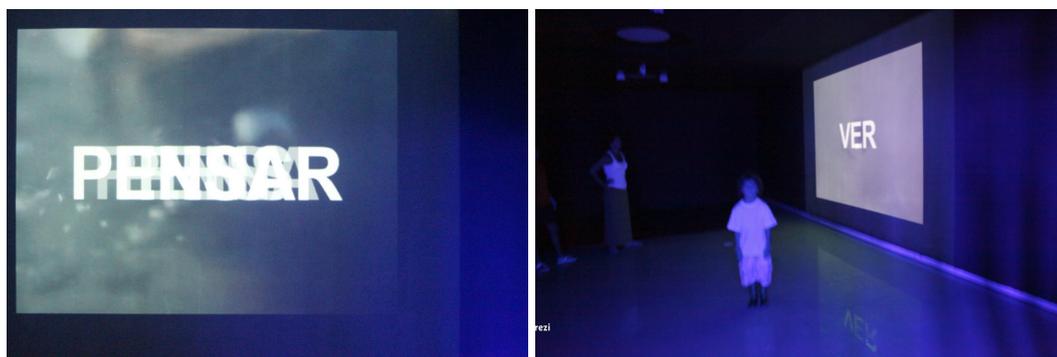
já que ela não está em permitir a entrada do outro (o espectador) no universo artístico criado para compartilhar o que um doa e oferece de caminhos. Trata-se, acima disso, de roubar algo comum, que é também desse outro, e negociar com ele o estatuto de arte. A crítica como educação do olhar para as artes perde sentido para dar vazão à crítica como reconhecimento pessoal e social de sentidos. E, dessa forma, a obra que computamos seca e estéril acontece ou não (quase por acaso) fora do controle educacional pedagógico e orientado (que muitas vezes é o caso dos espaços de museus e arquivos).

O aspecto da pulverização e do espraiamento tecnológico contribui para que a arte esteja presente fora dos ambientes controlados, disponível para quem tiver um ponto de acesso e, dessa forma, desafia a própria noção do que é arte. Se esta é composta também pelos espaços que selecionam e nomeiam os objetos ali expostos (crítica presente de maneira sintomática nas obras de arte moderna e no desafio aos tradicionais salões artísticos), o desapegar desses espaços é uma crítica circunstancial do valor dos objetos artísticos e, quando mais, de sua própria definição. O termo web arte vem para ocupar o espaço dessa delimitação apelando aos recursos técnicos utilizados em sua produção, mas sem se fixar ainda em novas institucionalidades possíveis do campo artístico: quais são os materiais utilizados, que técnicas são empregadas, que circuitos artísticos percorrem?

O que podemos dizer de importante para nosso debate é que a indiferenciação de alguma forma é gerada entre os circuitos da arte e o circuito midiático – que, como por colapso sintomático, disputam uma delimitação de objeto. Nesse ponto, acreditamos que tratar de críticas de arte e de mídia a um só tempo é importante, pois é o lugar no qual a crítica encontra o desmonte de seu objeto de juízo, a inaplicabilidade de suas teorias e os espaços de validação de sua exposição e julgamento. Temos a abertura de objetos a quem somos apresentados caso a caso, no momento de sua emergência, que demandam a revisão das chaves existentes de análise, desafiam a estabilidade das articulações que os procura captar e questionam os espaços pelos quais a crítica é emitida (por repetir a mesma base e ser de estabelecimento coletivo).

Trabalhos artísticos e teóricos de Lucas Bambozzi e Fábio Fon

Lucas Bambozzi e Fábio Fon são dois artistas e pesquisadores brasileiros com relativa proeminência, ambos trabalhando os caminhos da hipermídia, web arte e visualidades nas mídias digitais. Fábio Oliveira Nunes (Fábio Fon) publicou *Web arte no Brasil* (2003) e *CTRL+ART+DEL: distúrbios em arte e tecnologia* (2010), enquanto dos trabalhos de Bambozzi destacamos *youTag* (2009) e sua dissertação *Public spaces and pervasive systems: a critical practice* ("Espaços públicos e sistemas pervasivos: uma prática crítica", 2006). São uma constante em seus trabalhos recentes as questões relacionadas ao conceito de espaço informacional e as particularidades da arte produzida a partir das mobilidades e imobilidades do contexto urbano. Podemos dizer que suas obras posicionam elementos criticamente e isso gera não a crítica em si, mas questionamentos críticos.



Figuras 1 e 2: Coisa vista – operações aditivas. Conceito e direção: Lucas Bambozzi.

Desenvolvimento tecnológico: Equipe Amarela (Matheus Knelsen, Lina Lopes, Paloma Oliveira, Caio Bonvenuto). Assistência e desenho sonoro: Caio Bonvenuto

Fonte: Bambozzi, (s. d.).

<http://www.lucasbambozzi.net/archives/1389>

A tentativa de estar entre a produção e a teorização procura dar conta da crítica à qual a obra de arte estaria alheia ou aberta. A escolha de utilizar suas obras e exemplos para o debate que fazemos se deu por assumirem a proposta de, pela arte, criarem sobre os processos comunicativos e se colocarem também no lugar de pensadores das questões que promovem. Assim, para além da ação

artística, se colocam como guardiões de certo debate, na posição de críticos de si mesmos. A arte é sempre crítica? – poderíamos perguntar. Ela se propõe a tentar trabalhar por diferenças poéticas; no entanto, estas não são sempre críticas e às vezes representam simplesmente diferenças. Pensar sobre a própria obra resulta sempre em criticidade? – poderíamos perguntar. Muitas vezes pode ser uma maneira de simplesmente estabelecer novos recobrimentos sobre as diferenças criadas nas obras, mas não exatamente apresentar conteúdo crítico.

Assumimos que o lugar da arte está em disputa, assim como o da crítica e o da crítica de arte. Isso nos permite retirar o peso de imputar qualidade a toda obra e deslocar para um contexto que hoje é de circulação dos trabalhos a possibilidade da crítica. Podemos dizer como posição consensual que toda a obra de arte produz um deslocamento de sentido. Uma segunda característica delas que também podemos considerar dessa forma é sua disposição para o desvio ou deslocamento dos objetos dispostos ou representados. Não podemos, associar todas as vezes esse deslocamento a uma disruptura ou ainda a uma que seja crítica. Dizemos que as obras consideradas no âmbito da web arte têm uma predileção para o deslocamento funcional em relação aos fluxos de comunicação midiática, retirando desse fluxo os elementos básicos de sua composição ou ainda sendo ela mesma inserida no circuito comunicacional. Consideramos que ela seja limítrofe nesse âmbito, podendo muitas vezes ser questionada no seu papel de objeto de arte. Nosso principal propósito, então, ao abordá-la é conseguir defender a possibilidade de uma crítica de mídia por intermédio dos recursos adotados por ela.

Tomamos como base especialmente os trabalhos artísticos e teóricos de Lucas Bambozzi e Fábio Fon não só a partir do que eles apresentam, mas também na tentativa de posicionamento crítico de suas próprias figuras assumindo as perspectivas curatorial, realizadora e analista. Destacamos que o lugar da crítica não está nos realizadores, nos analistas e nem em suas obras, mas nos questionamentos que levantam (discursivamente, culturalmente e no cruzamento entre camadas de mediação). Aqui cabe a pergunta geral: qual é o lugar da crítica? Assim, podemos nos perguntar sobre qual é sua posição no cruzamento

do uso dos meios digitais, da produção e crítica de arte e da arte incorporada da mídia e mídia incorporada de arte como temos hoje. Nossa hipótese é de que ela não está situada sobre os realizadores, nem nos analistas e críticos e nem nas obras em si, mas no duelo de sentido feito coletivamente sobre o que essas obras provocam (buscando tê-lo provocado por anúncio de seus autores ou por como caem na rede).



Figuras 3 e 4: Construção com restos de madeira encontrados em caçamba presentes em *Puxadinho II*

Fonte: *Puxadinho II* (2010).

A memória, o verdadeiro e a visibilidade

Os meios digitais podem ser criticados a partir da aproximação com o debate sobre três aspectos: a memória, o verdadeiro e a visibilidade. Apontamos inicialmente a questão da relação entre memória e crítica. As obras propõem um debate acerca do trabalho com a memória na acepção de que pode haver uma descontextualização temporal do acesso aos objetos midiáticos não ligados ao mesmo momento da produção ou veiculação em massa. Os meios digitais favorecem a recuperação das memórias no objeto e das memórias de objeto: no primeiro caso apresentando a possibilidade de preservar registros históricos e imemoriais considerados relevantes e, no segundo, valorizando a história que cada um dos objetos usados para acessar memórias conta sobre os tempos de sua utilização e decaída tecnológica. Esse movimento acaba por ser associado e confundido nos trabalhos de web arte com a própria dinâmica da memória. "A memória não é unívoca e os múltiplos caminhos narrativos dessa ficção se

oferecem a nós como uma maneira de capturar a autêntica multiplicidade da memória” (BOLTER, 2001, p. 127, tradução nossa)³. Se por um lado há extensiva argumentação em relação aos meios digitais e à preservação da memória, há um debate também sobre a possibilidade de esquecimento nos meios digitais com o apagamento de registros de dados e a omissão de informações de questionável relevância pública e privada. Ao mesmo tempo em que se registra, se quer apagar. Assim, podemos dizer que o tempo da crítica também está associado ao tempo da memória e ele se faz muitas vezes descontextualizado em relação aos objetos digitais, reforçando que há uma relação próxima da crítica com o tempo presente.



Figura 5: *Curto circuito [Último suspiro]*, instalação realizada na praça Victor Civita

Fonte: Bambozzi (2014).

Também é efeito das obras a busca por autenticação e fidedignidade daquilo que se apresenta, desafiando o lugar do verdadeiro em relação à crítica. Há uma possibilidade de remixagem, de retratação dos objetos digitais, de desconfiança sobre sua inteireza e a fragmentação de suas partes. A crítica preocupa-se em trabalhar sobre o que é, o que está dado de comum acordo, ou desenha o que é possível acerca aquele objeto. Desse modo, escapa-se ao objeto da crítica no ponto em que ele perde consenso e circulação massiva; pode-se de alguma forma recuperá-lo de duas maneiras: por justaposição de

3 “Memory is not univocal, and the multiple narrative paths of this fiction are offered to us as means of capturing the authentic multiplicity of memory.”

objetos e criação de efeitos para fora da publicação nas redes ou pela criação de objetos de circulação viral que chegam a ser polêmicos nos âmbitos fora do digital. “Mais ‘realistas’, os que hoje experimentam com os novos meios de difusão, procuram menos esse grande público, quase mítico e sonhado, por um público que tenha mais afinidades com suas ideias e propostas” (PRADO, 2002, p. 116). A medida do verdadeiro pode se dar a partir de um público que endossa de maneira testemunhal e atesta primeiramente a existência da obra e, em segundo lugar, seu lugar como arte. No entremeio dessa possibilidade de verificação encontra-se, dentro da web arte, uma possibilidade de jogar com a relação entre o que parecer ser e o que é, entre o registro de dados e o ficcional, entre o que, enfim, só esteticamente pode ser atestado e verificado em categorias artísticas e de produção midiática. Assim, a arte digital se preocupa em assumir um aspecto de seus equivalentes não-artísticos, gerando uma ambiguidade entre o verdadeiro e o falso (NUNES, 2009a).

Por fim, a crítica incide no diálogo público e, dessa maneira, contamos com a possível visibilidade de seus objetos, marcando a relação entre esta e a crítica. No caso do digital, pode tratar-se de uma visibilidade que parece acessível, brilhante e luminosa nas telas das redes, mas que chega opaca, interferida, matizada nos diálogos fora delas. Se a crítica faz ver elementos interpretativos privilegiados, a arte digital valoriza esses elementos conferindo-lhes destaque, recorte e repetição. Ao mesmo tempo, é crítico o movimento de todas as produções e dos elementos contidos nelas que não encontram de alguma forma fortuna crítica. Paradoxalmente situam-se num âmbito iluminado das redes digitais, mas apagados de outro circuito de circulação, que é o da produção de sentido nesses meios, habitando espaços de exposição potencialmente visíveis, mas efetivamente obscurecidos, que podemos entender como espaços artístico-tecnológicos irreais. Em obras determinadas, pode até existir catalisação de um espaço físico entendido como real. “Também é possível usar a Internet e outras redes telemáticas para criar um vínculo direto com um espaço físico real” (KAC, p. 111).



Figura 6: Cena do documentário *Museu dos [Corpos] Invisíveis*, de Lucas Bambozzi e Gisele Beiguelman. Câmera e edição: Lucas Bambozzi e Lucas Gervilla.

Fonte: <http://www.desvirtual.com/museu-dos-corpos-invisiveis/>

Crítica privilegiada com os meios digitais

Nosso objetivo não é avaliar a potência crítica das experiências artísticas aqui relatadas, mas captar aquilo que, ao se anunciar no lugar da experimentação midiática, abre um espaço de cisão e permite identificar o que culturalmente poderia ser objeto da crítica. Num primeiro nível, há questionamento da materialidade dos meios, o esmaecimento da dualidade entre o verdadeiro e o falso, além de um trabalho entre visibilidades e invisibilidades.

o reposicionamento do estudo dos gêneros não se limita a uma mera reflexão acadêmica. Na verdade, constitui um inquérito sobre os mecanismos mobilizadores da cultura em suas diferentes gestões culturais que suportam hoje esse híbrido que é a cultura não só de meios, mas de múltiplas mediações (MACHADO, 2002, p. 71).

Não há problema em afirmar que o digital em si não existe enquanto ordem isolada de outras produções artísticas e midiáticas. Ao nomear tais investidas a partir de um termo que favorece a referência ao suporte, obscurecemos outras categorizações, inclusive genéricas, que elas poderiam receber. Mas apostamos que o processo de criação digital enseja problemas de crítica diferenciados e específicos que merecem ser tratados, como a presença de uma aproximação entre as linguagens do jornalismo, do entretenimento e da arte e a circulação

diferenciada e mediatizada de suas produções. Ainda que variadas na hibridação entre discursos referenciais e ficcionais que marcam mais uma ou outra produção, elas são similares na forma de acesso, na linguagem, na forma de apresentar-se dentro do eixo do que pode ser lembrado, do verdadeiro, do que se torna visível pelo reconhecimento.

Há uma crítica involuntária, desse modo, pretensamente sem pensamento, acontecida a partir de sucessivas ações de diferentes autores-usuários e apropriações. Podemos chamar de crítica o retrabalho e a apropriação a partir, principalmente, do processo de justaposição de elementos herdado das vanguardas artísticas? Perguntamos em qual lugar se faz essa crítica e quem é seu autor? A crítica seria o processo de mutabilidade das linguagens e dos formatos, no qual acontece a história dessas mudanças? Nossa preocupação tem em mente o que é dito sobre o digital, as pretensas potencialidades e o que ele privilegia. Não estamos no âmbito dos artistas, nem dos analistas e nem dos questionamentos explícitos assumidos pelas obras, mas num ambiente de movimentação dos formatos e linguagens que os retira do uso comum.

Afirmamos que há um privilégio da usabilidade formal e da mutabilidade dos formatos. O princípio da usabilidade aproxima a arte do uso e liga a todos na posição de produzir em vez de retirar criticidade; há investimento em uso crítico por desvio, por apropriação múltipla. Essa é uma aposta, mas a limitação ao uso ainda é um impedimento. Ao mesmo tempo, a lógica da visibilidade da mudança de formatos é privilegiada.

Para além das tendências mais confortáveis da tecnofilia e da tecnofobia, o que importa é politizar o debate sobre as tecnologias, sobre as relações entre a ciência e o capital, sobre o significado se se criarem obras artísticas com pesada mediação tecnológica (MACHADO, 2007, p. 38).

Nossa aposta final é a de que há um tipo de movimento crítico que se soma à variação dos formatos e que isso se faz mais visivelmente com as possibilidades de uso das mídias digitais. Entendemos que – na maior aproximação entre as linguagens do jornalismo, dos meios direcionados ao entretenimento e da arte

alegada e que se revela tanto no conteúdo quanto na forma do que é apresentado – há adesão e apropriação por parte do público usuário das obras. Propomos que esse ambiente favoreça um tipo específico de crítica por multidude, resultante de um processo de apropriação não autoral a partir da usabilidade formal e mutabilidade dos formatos.

Os alunos chegam a um resultado, um produto final, entretanto o conhecimento produzido encontra-se na processualidade, nas maneiras em que se experimentam realizando o trabalho, nas posturas de enfrentar os desafios, nas concepções do pensamento construindo realidades, e até nos desejos produzidos (OLIVEIRA; FONSECA; BIAZUS, 2007).



Figura 7: *Welt Kompakt* – 20 de agosto de 2017 – Q21. Filmagem participativa como parte do projeto Multitude

Referências

AUMONT, J.; MARIE, M. *Dicionário teórico e crítico de cinema*. Campinas: Papyrus, 2003.

BAMBOZZI, Lucas. *Curto circuito [Último suspiro]*. 2014. Instalação, 30 televisores.

_____. *Lucas Bambozzi*. [S. l], [s. d.]. Disponível em: <<https://bit.ly/2qQQ4P>>. Acesso em: 23 abr. 2018.

BEIGUELMAN, G. *Link-se: arte/mídia/política/cibercultura*. São Paulo: Peirópolis, 2005.

BENJAMIN, W. A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica. In: _____. *Textos escolhidos*. São Paulo: Ed. Abril, 1975. (Série Os Pensadores). p. 10-34.

BLANCO, B.; HILDEBRAND, H. R.; MORONI, A. M. F. S. Interatividade e multissemiótica na web arte brasileira. In: ENCONTRO NACIONAL DE HISTÓRIA DA MÍDIA, 10., Porto Alegre, 2015. *Anais...* Porto Alegre: Alcar, 2015. Disponível em: <<https://bit.ly/2vpIzIt>>. Acesso em: 18 abr. 2018.

BOLTER, J. D. *Writing space: computers, hypertext, and the remediation of print*. New York: Routledge, 2001.

BOURRIAUD, N. *Estética relacional*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2006.

_____. *Pós-produção*. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

BULHÕES, M. A. Web arte: a e-imagem e seus contextos de representação. In: PARODE, F. P.; SALVATORI, M.; SILVA, A. R. (Orgs.). *Imagem e tecnologias da representação*. São Paulo: Entremeios, 2011a. p. 33-50.

_____. *Web arte e poéticas do território*. Porto Alegre: Zouk, 2011b.

FREITAS, S.; PEREIRA, M. F. Cinema expandido e espaço acústico: fundamentos teóricos da construção do conceito de crítica expandida na web. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 36., Manaus, 2013. *Anais...* Manaus: Intercom, 2013.

GIANNETTI, C. (Ed.). *Ars telemática: telecomunicación, internet y ciberespacio*. Barcelona: L'Angelot, 1998.

KAC, E. Novos rumos na arte interativa. In: LEÃO, L. (Org.) *Interlab: labirintos do pensamento contemporâneo*. São Paulo: Iluminuras; Fapesp, 2002. p. 107-115.

LEENHARDT, J. Crítica de arte e cultura no mundo contemporâneo. In: MARTINS, M. H. (Org.). *Rumos da crítica*. 2. ed. São Paulo: Senac; Itaú Cultural, 2007. p. 19-28.

MACHADO, A. *Arte e mídia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.

MACHADO, I. Gêneros no contexto digital. In: LEÃO, L. (Org.). *Interlab: labirintos do pensamento contemporâneo*. São Paulo: Iluminuras; Fapesp, 2002. p. 71-82.

MATTES, Eva; MATTES, Franco. 0100101110101101.ORG. Disponível em: <<https://bit.ly/1GHEhS7>>. Acesso em: 12 fev. 2012.

NUNES, F. O. *Web arte no Brasil: algumas poéticas e interfaces no universo da rede internet*. 2003. 113 f. Dissertação (Mestrado em Multimeios) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2003. Disponível em: <<https://bit.ly/2J5WMpz>>. Acesso em: 22 abr. 2008.

_____. CTRL+ART+DEL: pressupostos reflexivos para pequenos distúrbios em arte e tecnologia. In: ENCONTRO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISADORES EM ARTES PLÁSTICAS, 18., Salvador, 2009. *Anais...* Salvador: Edufba, 2009a. p. 426-438. Disponível em: <<https://bit.ly/2EU0Y9D>>. Acesso em: 5 ago. 2014.

_____. Captas. FON – Fabio Oliveira Nunes. [S. l.], 22 nov. 2009b. Disponível em: <<https://bit.ly/2F6MvqV>>. Acesso em: 5 ago. 2014.

_____. *CTRL+ART+DEL: distúrbios em arte e tecnologia*. São Paulo: Perspectiva, 2010a.

NUNES, F. O. Reflexões sobre web arte em novos contextos. *Porto Arte*, Porto Alegre, v. 17, n. 28, p. 85-98, 2010b.

NUNES, F. O.; BRAZ, S. Intromissão e invisibilidade em experimentações artísticas com radiação eletromagnética. *Visualidades*, Goiânia, v. 8, n. 1, p. 160-173, 2010. Disponível em: <<https://bit.ly/2HcxrK0>>. Acesso em: 18 abr. 2018.

PRADO, G. Experimentações artísticas em redes telemáticas e web. In: LEÃO, L. (Org.). *Interlab: labirintos do pensamento contemporâneo*. São Paulo: Iluminuras; Fapesp, 2002. p. 115-124.

_____. *Arte telemática: dos intercâmbios pontuais aos ambientes virtuais multiusuário*. São Paulo: Itaú Cultural, 2003.

PUXADINHO II. Assistência de Paloma Oliveira e Laésio Adoniran. Local: Produtora, 2010. 1 DVD (5 min em loop).

SHUSTERMAN, R. *Vivendo a arte: o pensamento pragmatista e a estética popular*. Tradução Gisela Domschke. São Paulo: Editora 34, 1998.

SILVA, G.; SOARES, R. L. Para pensar a crítica de mídias. *Famecos*, Porto Alegre, v. 20, n. 3, p. 820-839, 2013. Disponível em: <<https://bit.ly/2IZoi8f>>. Acesso em: 17 abr. 2018.

SOARES, R. L.; SILVA, G. Lugares da crítica na cultura midiática. *Revista Comunicação, Mídia e Consumo*, São Paulo, v. 13, n. 37, p. 9-28, maio/ago. 2016.

SODRÉ, M. Eticidade, campo comunicacional e midiatização. In: MORAES, D. (Org.). *Sociedade midiatizada*. Rio de Janeiro: Mauad, 2006. p. 19-31.

YOUTAG, 2008. *Lucas Bambozzi*, [S.l.], [2008]. Disponível em: <<https://bit.ly/2qKl6pt>>. Acesso em: 8 abr. 2015.

submetido em: 07 abr. 2018 | aprovado em: 29 abr. 2018

Comunicação

José Geraldo Couto: crítica do juízo, juízo da crítica

José Geraldo Couto: critique of judgment, judgment of critique

Resumo

No I Simpósio de Crítica de Mídia: Como Criticam os que Criticam?, promovido pelo Grupo de Pesquisa Crítica de Mídia e Práticas Culturais em setembro de 2017, na Universidade Federal de Santa Catarina, o jornalista, crítico de cinema e tradutor José Geraldo Couto discutiu a relevância da crítica, a dimensão criativa e especializada da tarefa do crítico, as pressões do mercado, a proliferação de espaços novos de crítica na internet e a política tratada em aspectos cinematográficos. A revista *RuMoRes* apresenta a seguir os tópicos centrais dessa comunicação.

Palavras-chave

Crítica de mídia, crítica de cinema, José Geraldo Couto.

Abstract

On September 2017 the Federal University of Santa Catarina hosted the I Symposium on Media Critique: How the critics critique?, organized by the Research Group Media Critique and Cultural Practices. During the event, the journalist, film critic and translator José Geraldo Couto debated on the relevance of the critique, the creative and specialized aspect of the work of critics, the pressure of the market, the multiplication of new realms of critique on the internet and the subject of politics approached through film matter. *RuMoRes* presents the central topics of such presentation as follows.

Keywords

Media critique, film critique, José Geraldo Couto.

No I Simpósio de Crítica de Mídia: Como Criticam os que Criticam?, promovido pelo Grupo de Pesquisa Crítica de Mídia e Práticas Culturais, em setembro de 2017 na Universidade Federal de Santa Catarina, o jornalista, crítico de cinema e tradutor José Geraldo Couto discutiu a relevância da crítica, a dimensão criativa e especializada da tarefa do crítico, as pressões do mercado, a proliferação de espaços novos de crítica na internet e a política tratada em aspectos cinematográficos. A revista **RuMoRes** apresenta a seguir os tópicos centrais dessa comunicação.

Relevância da crítica

Ao falarmos de crítica hoje, temos que considerar que as críticas de cinema e da produção audiovisual não se limitam mais à imprensa escrita. Elas acontecem em vários meios e plataformas: o crítico pode ter, por exemplo, um canal no YouTube em que ele se dedique a apresentar e comentar filmes, assim como há essa possibilidade na televisão ou no rádio. Se ampliarmos mais ainda, um documentário, um festival, uma mostra de cinema ou sua curadoria podem ser extensões ou instâncias da crítica, pois contribuem para a reflexão sobre o cinema e a reverberação da produção cinematográfica, aspectos que considero essenciais à crítica. De certa maneira, a crítica é uma forma de tradução, pois o crítico também traduz aquela obra para seu público, leitores ou espectadores. Existe, portanto, esse campo amplo da crítica – as várias dimensões, possibilidades e plataformas em que ela se exerce –, mas vou limitar minhas considerações à crítica na imprensa escrita, na qual tive minha experiência profissional e posso falar com um pouco mais de propriedade. Antes de tratar da crítica de cinema, gostaria de falar da importância da crítica de modo geral. De certa maneira, ela tem sido muito amesquinhada na imprensa nos últimos tempos e seu papel tem sido diminuído por diversos fatores; em parte, porque jornais e revistas de interesse amplo circunscreveram a crítica e as resenhas a preocupações de mercado, mais voltadas à programação cultural. O crítico passou a ser apenas um orientador do leitor na hora de escolher um programa para o fim de semana, recomendando ou não um filme que está em cartaz. Desse modo, a crítica passa a ficar submetida

a outra lógica – a do mercado de entretenimento – e, a meu ver, esse não é seu papel principal, mas o de iluminar a produção cultural. A crítica deve trazer ao seu público aspectos da obra que talvez passassem despercebidos, reverberá-la, fazer com que ela tenha fruição, uma leitura mais rica, para que não tenha uma recepção passiva por parte do espectador e do leitor.

Mudanças nos últimos tempos

Tenho observado diversas mudanças ocorridas na atividade do crítico na imprensa nos últimos anos. Desde que comecei a trabalhar com crítica de cinema e de livros na imprensa, nos anos 1980, as mudanças foram várias. Primeiro, nesse processo de circunscrever a crítica às preocupações de mercado, seu espaço em jornais e revistas de interesse geral foi diminuindo. Em décadas anteriores, havia espaço para que o crítico pudesse desenvolver um raciocínio sobre determinado filme ou cineasta em textos mais extensos e ao longo do tempo. Paulo Emílio Salles Gomes, um dos críticos mais importantes do Brasil, por exemplo, escreveu durante muito tempo no Suplemento Literário do jornal *O Estado de S. Paulo* – e depois esses textos foram reunidos e publicados em dois volumes. Lendo esses artigos hoje, percebemos que às vezes ele abordava determinado filme em uma semana – pois sua coluna era semanal – e voltava a ele na semana seguinte, muitas vezes tendo-o revisto o filme, repensando seus comentários, mudando pontos de vista expostos anteriormente. Em alguns casos, ele gastava até quatro semanas desenvolvendo sua análise sobre um filme. Isso foi se tornando cada vez mais impossível, já que a crítica foi ficando reduzida a comentar os filmes que entram em cartaz, geralmente no dia de estreias. O espaço concedido para textos críticos em jornais ou revistas é bem menor do que tempos atrás.

Mas essa não é a principal transformação ocorrida na última década e meia e que ainda continua. A mudança mais importante foi a emergência da internet, e com ela uma série de novas condições para o exercício da crítica. Em termos muito simplificados, podemos dizer que os críticos tinham o papel de farol da produção cinematográfica; eles eram uma referência a propósito dos filmes que estavam

em cartaz. Imagino que na área literária acontecia algo parecido, os críticos eram baliza para novos livros e autores. No caso do cinema, cada grande jornal tinha seus críticos que serviam como guias, eram ouvidos, formavam a opinião e o gosto de seus leitores. Isso é coisa completamente do passado, porque esse crítico orientador, que tinha a palavra mais respeitada, deixou de existir ou se diluiu num contexto em que surgem outras vozes. Há quem estude e afirme que o crítico deixou de ser o *gatekeeper*, no sentido de determinar que “isso passa ou não passa”, “esse filme deve ser visto ou não”, “esse autor é bom ou não”. O crítico virou uma espécie de *gatewatcher*, passando a ser mais um observador do que uma pessoa que chancela uma obra. Essa voz, antes monopolizada pelo crítico – e, portanto, um monólogo – se perdeu nesse processo da internet, em que há o surgimento de diversas análises, de muito mais pessoas comentando e discutindo filmes do que na época em que havia poucos críticos ocupando esses espaços na imprensa.

Crítica além da imprensa

Ao mesmo tempo em que o papel da crítica na imprensa de interesse geral foi se amesquinhando, surgiram vários outros espaços para a crítica de cinema, o que vale também para a literatura, a música e as artes visuais. No caso do cinema, especificamente, surgiram *sites* e revistas especializadas – e essas revistas especializadas continuam muito ativas na internet, além de usarem os *blogs*. Quer dizer, vários críticos que foram perdendo espaço na imprensa nesse processo passaram a exercitar suas críticas nos *blogs*. E há críticos que continuam exercendo seu papel na imprensa, mas também têm *blogs* próprios em que podem desenvolver melhor suas ideias. Mas além deles há também muita gente que não tinha chegado a ocupar espaço na grande imprensa e que passou a ter seus *blogs*. Ocorre uma proliferação, muita gente falando sobre cinema. O interessante é que nessas revistas podem se desenvolver ideias que são menos pautadas pelo imediatismo do mercado. Esses lugares permitem que a crítica seja tecida plenamente, cumprindo um dos seus papéis, que é a reflexão sistemática

do meio, podendo analisar até filmes que já saíram de cartaz, que já foram abordados em outras mídias, como fazia Paulo Emílio antigamente.

Espaços novos de crítica na internet

Na internet ocorre uma espécie de democratização, pois antes só havia a voz do crítico oficial e agora existem inúmeras vozes se manifestando a respeito da produção audiovisual. Por um lado, houve abertura, a possibilidade de visão mais plural sobre um filme. Por outro, podemos notar uma espécie de rebaixamento do papel da crítica. Ou seja, o crítico, que era formado nesse meio – e que conhece, ou deveria conhecer, a história da produção e da crítica –, alguém que pelo menos idealmente se armava de um instrumental para poder ler um filme ou uma obra cinematográfica, deixa de ter valor porque todas as vozes passam a ter mais ou menos o mesmo peso. Antes havia o crítico como orientador, aquele que decidia o que era o bom e o que não era, o que falava como tal filme deveria ser recebido, como deveria ser lido. O que temos atualmente é essa média de opiniões a propósito de um filme ou de uma obra. Por exemplo, um dos sites mais acessados sobre cinema, o Internet Movie Database (IMDb), é o mais completo para encontrarmos informações sobre determinado filme, cineasta, ator e produtor, além da cotação dos filmes, estrelas e notas. Essa avaliação é formada a partir dos próprios usuários, do público, qualquer pessoa que entra lá pode votar e avaliar a obra. Muitas delas, quando querem escolher um filme para assistir – seja no cinema, na televisão, em *digital video disc* (DVD), em *streaming* ou sob demanda –, vão até esse *site* e se guiam por essa cotação geral, coletiva, formada pelos próprios espectadores. É o mesmo que encontramos na Amazon; quando vamos comprar um livro vemos que ele tem uma cotação, formada pelos próprios leitores, e muitas pessoas compram livros a partir dessa cotação. Esse processo diminui a importância do crítico como formador de opinião e, além disso, cria um tipo de hegemonia do senso comum, uma espécie de gosto médio que passa a prevalecer na avaliação das obras. Exercer a crítica, portanto, torna-se uma preocupação, embora eu não tenha a menor nostalgia do período em que o crítico era a única

voz e se impunha como verdade definitiva. O processo de ampliação de uma voz antes unívoca é muito interessante e pode ser enriquecedor, mas há o perigo do nivelamento médio, da imposição do senso comum. Agora, como reagir a isso? Penso que a crítica continua exercendo um papel; ela continua a ser importante, talvez até mais do que em épocas anteriores, dada a proliferação de informações e obras que temos hoje. O acesso que temos à produção cinematográfica é infinitamente maior do que duas ou três décadas atrás.

Emergência de novos cinemas

Acho que existe uma reflexão, mas ainda de forma muito localizada, sobre a proliferação de novos cinemas, novas formas de produzir filmes em coletivos. Mas essa proliferação só ganha dimensão significativa quando difundida em um veículo de penetração maior, quando atinge outro estágio e passa a ser mais visível. Vou dar um exemplo muito específico: existe um pessoal em Minas Gerais, na cidade de Contagem, que tem um grupo que produz filmes. São vários cineastas que trabalham cooperativamente, se ajudando – se chama Filmes de Plástico. Eles tinham uma produção de vários anos, com diversos curtas, até que fizeram o primeiro longa, que foi muito bem recebido em festivais e acabou sendo lançado comercialmente. Então, essa produção que era meio invisível, exibida localmente, passa a ser tratada em outros veículos, a ter visibilidade, a ser até mais rentável. Um produto que surge desses grupos menores e extravasa o interesse desse grupo consegue ganhar uma reflexão mais abrangente.

Mais acesso a filmes, mais responsabilidade da crítica profissional

O circuito exibidor de cinema é dominado pelas grandes produções norte-americanas. Em alguns momentos, de sete salas em um shopping, temos quatro exibindo o mesmo filme, uma em versão dublada, outra legendada, outra em 3D; nas outras três salas temos outro filme. Então, o circuito exibidor é dominado por três ou quatro produções. O mercado de cinema está muito monopolizado, talvez mais do que nunca. Mas existem outros meios de difusão de filmes que ampliam

essas possibilidades, dando acesso a cinematografias de vários lugares do mundo, seja pela televisão ou pela internet. Esse acesso maior, facilitado pelas tecnologias, faz com que exista uma oferta de produções audiovisuais nunca vista antes, inclusive de filmes clássicos. Hoje é fácil assistir a clássicos do cinema; na época da minha infância, era preciso esperar que chegassem em cineclubes para podermos conhecer a obra de um cineasta. Vários desses clássicos, quando passavam no Museu da Imagem e do Som (MIS), em São Paulo, ou na Cinemateca, no Rio, eram disputados para serem vistos. Agora, com um clique conseguimos assistir facilmente a esse mesmo filme, muitas vezes em mais de uma versão. Isso para dizer que a possibilidade de acesso aos filmes e às cinematografias, ao meu ver, aumenta a responsabilidade da crítica profissional, porque é cada vez mais necessário separar o trigo do joio, não no sentido antigo de dizer o que deve ser visto ou não, mas de ajudar os leitores a se moverem nesse mundo tão heterogêneo, tão vasto.

Papel do crítico hoje

E como o crítico que trabalha na imprensa reage a esse processo? Há aí um paradoxo, porque no processo de delimitação do papel do crítico e de sua circunscrição a essa lógica do mercado, ele tem cada vez menos espaço e é visto como alguém que vai dar apenas uma cotação para determinado filme. O que vale para muita gente é quantas estrelas o crítico deu. Interessa menos a argumentação, a leitura que ele teve do filme; o seu próprio texto já não tem tanto espaço. Muitas vezes ele é levado a construir seu texto, sua argumentação, a partir da quantidade de estrelas que vai dar. Isso é uma deformação do papel do crítico e ele entra nesse jogo de que a crítica é um julgamento. Porque a dimensão de julgamento, de sentença, de veredito, de "nota" acaba sendo exaltada, quando na verdade deveria ser o contrário. A meu ver, o papel do crítico seria o de fornecer ao seu leitor um modo de se mover nesse mundo, de conhecer as obras, de ter uma leitura mais informada e menos ingênua daquilo que está vendo, saber inseri-lo dentro da história do cinema e poder ter uma relação mais crítica com a obra. Até me perguntam: "Ah, o que você achou de tal filme?". Eu digo: "Prefiro dizer o que

achei *em* tal filme”. O filme é bom? É ruim? Isso é o que menos importa. Talvez, o que achei *no filme* seja mais importante para compartilhar com as pessoas. Então, o papel do crítico seria ajudar seu leitor a pensar o cinema e ter uma perspectiva mais crítica diante do filme, em vez de já entregar um julgamento, uma sentença sobre qualidade ou não. Mesmo porque essa avaliação é muito subjetiva e precária. Mais interessante do que aquilo que o crítico achou *do filme* é o que o crítico achou *no filme*. Hoje em dia, o crítico deveria investir mais na reflexão sobre o cinema e menos na emissão de juízo sobre um filme.

Segundas impressões

É muito comum você ver um filme, sair com determinada impressão e depois, em conversas com outras pessoas, no processo de repensar o filme visto, de assimilar, a gente passa a ter uma outra visão, já que a própria visão pessoal é provisória. Claro que o crítico, teoricamente, tem que ter um instrumental que torne sua apreensão do filme o menos subjetiva possível. Ele nunca vai deixar de ser subjetivo, mas precisa ter elementos para ler aquela obra mais objetivamente, de modo a não ter a mesma visão ingênua do espectador. Ele, em tese, conhece a linguagem do cinema, sua história, e assim percebe coisas que o espectador comum não percebe. Tem uma dimensão pedagógica também, de iluminar e trazer à tona elementos que ajudem seu leitor a perceber um filme, a fazer a leitura dele. Porém, mesmo com todo esse instrumental com o qual o crítico pode se armar, sempre vai haver uma dimensão subjetiva, um aspecto muito pessoal –acho muita arrogância o crítico dizer que “esse filme é ruim” ou “esse filme é bom”; porque ele está falando a partir de determinado lugar, experiência e subjetividade. Isso não necessariamente vai ser semelhante à sensibilidade daquele leitor ao qual ele está se dirigindo.

Dimensão criativa e especializada da crítica

A definição da crítica como reflexão é uma dimensão muito mais criativa, produtiva e enriquecedora. No caso da crítica de cinema, penso que a questão é

até um pouco mais complicada do que nas outras áreas. No contexto do cinema, por ser atravessado por outras artes, outras disciplinas, parece que não existe especialização; na verdade, todo mundo pode falar de cinema. Agora... é diferente alguém que tem algum conhecimento da história do cinema, e o crítico de cinema tem que ser mais preparado – tem que ter, no mínimo, noções básicas de vários campos. Porque muitas vezes a música no filme é tão importante quanto o que está sendo mostrado em uma cena, representa alguma coisa, tem algum significado. Então, quanto mais o crítico tiver conhecimento de diferentes áreas, mais apto ele estará a ler melhor uma obra e contribuir para que seu leitor também o faça. Além disso, o crítico ideal deveria ter conhecimentos básicos de história, política, arte, psicanálise e filosofia, porque o cinema é atravessado por todas essas disciplinas. Quanto mais o crítico estiver preparado para perceber isso e comunicar isso para o seu leitor, melhor cumpre sua tarefa. Mas não é o que normalmente acontece, e não é de hoje que existe essa ideia de que todo mundo pode ser crítico de cinema, que a visão de cada um tem o mesmo peso. Truffaut, em um livro seu que saiu no Brasil, *Os filmes da minha vida*, fala no prefácio que um jornalista que escreve sobre economia ninguém contesta, porque ele entende de economia; o de música, o mesmo; mas o de cinema é abordado em vários lugares, até na redação pelo dono de jornal, que diz: “você falou mal de tal filme, mas minha mulher gostou muito”. Acho muito saudável, todo mundo tem o direito de falar, concordar e discordar. Mas, obviamente, a visão do Truffaut era um pouco mais rica que a da mulher do diretor de redação. Ele tinha um instrumental, uma paixão, uma conexão com aquela expressão que tornava sua leitura mais enriquecedora.

Discussão política tratada cinematograficamente

A questão da subjetividade em escrever sobre um filme é meio movediça, porque é difícil não tratar dos assuntos que estejam presentes nele. No caso do filme sobre a operação Lava Jato lançado há pouco tempo, por exemplo, é impossível falar dele formalmente apenas como um filme policial, somente em seus aspectos de construção narrativa, estética, fotografia e montagem, uma vez que nós estamos

ligados ao que está na tela. O crítico, porém, precisa atentar para como essa discussão política presente é tratada cinematograficamente; a dificuldade está em fazer essa conexão. Não perder de vista o tema, o contexto em que se dá a trama do filme, mas examinar como a leitura desse contexto se expressa (ou não) em linguagem cinematográfica. A corda bamba em que o crítico se move é sempre essa. Outro exemplo é o filme *Como nossos pais*. Esse longa toca em assuntos do nosso tempo – a posição da mulher, o protagonismo feminino –, discussões urgentes na nossa sociedade. Isso faz com que o filme seja tratado por esse prisma. Essa é uma abordagem necessária, mas não propriamente uma crítica de cinema, por não falar como o filme faz isso. Interessa menos ao meu leitor a minha visão do feminismo do que como que eu posso ajudá-lo a entender essa questão do filme. Há críticos que, no lançamento de uma obra, possuem visão muito fechada do que seria um bom filme e acabam se armando com essa concepção prévia. Gosto muito de Paulo Emílio, que, falando uma vez sobre André Bazin, disse que o grande mérito do crítico francês era não se armar diante do filme com uma concepção prévia de cinema, mas se permitir que o filme tentasse conquistá-lo dentro de sua proposta. Penso que essa é uma postura muito rica e produtiva – muito mais que um crítico que vai ao cinema e fala: “ah, isso não é cinema”. O interessante é perceber que existem diversas formas de se fazer cinema, cinemas dos mais variados. A concepção de cinema do crítico às vezes vem à tona nos textos, mas o ideal é que a crítica contribua para uma abordagem mais abrangente.

José Geraldo Couto tem uma coluna sobre cinema no *Blog do IMS*, do Instituto Moreira Salles. Trabalhou na *Folha de S. Paulo* e na revista *Set* e escreveu para a revista *CartaCapital*. Atuou como crítico de cinema, literatura e futebol. Publicou, entre outros livros, *André Breton* (1984), *Brasil: anos 60* (1988) e *Futebol brasileiro hoje* (2009). Tem participação nos livros *O cinema dos anos 80* (1990), *Folha conta 100 anos de cinema* (1995), *Música popular brasileira hoje* (1999) e *Os filmes que sonhamos* (2011). Nasceu em Jaú/SP, morou muitos anos em São Paulo e vive há 19 anos em Florianópolis/SC.

A midiatização da cultura e a personagem do agente secreto James Bond no cinema

The mediatization of culture and the character of the secret agent James Bond in the cinema

Gelson Santana¹, Bernadette Lyra²

1 Professor do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Anhembi Morumbi (UAM).
E-mail: gsansan@gmail.com.

2 Professora do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Anhembi Morumbi (UAM).
E-mail: blyra@uol.com.br.

Resumo

Objetiva-se verificar transformações ocorridas na personagem de James Bond no cinema ao longo das cinco décadas em que foram produzidos os filmes de 007, em decorrência de mudanças que emergem a partir do fenômeno da midiatização da cultura que hoje permeia a sociedade, não apenas se apropriando dos fenômenos culturais, mas também afetando seus modos de representação expressiva. Serão analisados aspectos como o conforto e a virilidade da personagem do agente secreto nos cinco primeiros e no sétimo filme da saga, com o escocês Sean Connery, em contraposição aos quatro últimos filmes, com o inglês Daniel Craig, para comprovar, na evidência cinematográfica, certos intercâmbios que ao longo do tempo ocorrem entre os eventos sociais e a cultura das mídias, em sua evolução política e audiovisual, da última metade do século XX até as primeiras décadas do século XXI.

Palavras-chave

James Bond, cinema, midiatização.

Abstract

The objective is to verify the transformations that took place in the James Bond cinematographic character during the five decades in which the 007 films were produced, as a result of changes that emerge from the phenomenon of mediatization of culture that permeates society nowadays, not only appropriating cultural phenomena but also affecting their modes of expressive representation. Aspects such as the comfort and virility of the secret agent's character in the top five and still in the seventh film of the saga, with Scotsman Sean Connery, in contrast to the last four films, with the Englishman Daniel Craig, to prove, in the cinematographic evidence, certain exchanges that, over time, take place between social events and media culture, in their political and audiovisual evolution, from the last half of the 20th century to the first decades of the 21st century.

Keywords

James Bond, cinema, mediatization.

James Bond nasce em 1953, no berço da suposta fonte primária da revolução industrial: o Reino Unido. Foi criado pelo escritor Ian Fleming como um agente secreto dos romances de espionagem, mas é com o cinema que passa a ser reconhecido e se torna um verdadeiro fenômeno social.

O espião 007 é um produto da Guerra Fria, porém continua para muito além dela. É um sobrevivente que enfrenta vilões ameaçadores e atravessa momentos marcantes de perigo para a humanidade, sempre com a mesma elegância, astúcia e estoicismo, nutrido pela mitologia de si, como tantas personagens que sustentam a cultura midiática de hoje.

Nada melhor para o homem "ocidental" do que um herói atento, lutando contra as safadezas que só os vermelhos são capazes de planejar enquanto devoram criancinhas com *champignon*. Um herói com licença para matar dentro das regras sujas e cínicas da era pós-guerra fria (MARQUEZI, 1980, p. 54).

Traduzido nas telas, ele é a convergência de uma série de artifícios, que emergem diretamente de uma certa situação do capitalismo ocidental, ao longo das cinco décadas em que foram produzidos os filmes que protagoniza, postos diante do crescente e evolutivo processo de midiaticização que hoje permeia a sociedade – não apenas apropriando-se dos fenômenos culturais, mas também afetando seus modos de representação expressiva, acabando, assim, por incidir em uma experiência coletiva de mundo.

Desse modo, no princípio da saga cinematográfica, 007 se apresenta como uma personagem invulnerável e monolítica, moldada dentro da ideia de concretude de que a cultura capitalista necessita e que deseja exibir durante a Guerra Fria; depois, torna-se vulnerável e permeável, tal como ocorre com a cultura construída a partir da disseminação, nas sociedades, dos elementos e fatos que circulam no espaço virtual, na contemporaneidade.

Essa transformação na construção fílmica do espião inglês não é negativa, mas adaptativa, provocada por demandas das sociedades, sempre em evolutivo estado de necessidade de novos processos culturais e interacionais.

Desse modo, examinar algumas das mutações ocorridas no perfil de 007 em vinte e quatro filmes – em especial aquelas que marcam os cinco primeiros e ainda o sétimo da saga, protagonizados pelo escocês Sean Connery³, em contraposição aos quatro últimos, com o ator inglês Daniel Craig⁴ – apresenta um atrativo específico, dada a variedade de tons, aspectos e modalidades que os colorem e acabam por fazer deles um testemunho exemplar dos intercâmbios que ocorrem entre os eventos sociais e a cultura das mídias, em sua evolução política e audiovisual, da última metade do século XX até as primeiras décadas do século XXI.

Variações em torno do conforto de um espião no mundo

Cabe observar que, apesar das mudanças, James Bond aparenta sempre estar confortável, qualquer que seja a narrativa que protagonize, qualquer que seja a situação que enfrente, qualquer que seja a parte do mundo em que esteja.

Esse conforto é uma consequência “natural” de sua própria existência, pois sua função/missão, enquanto agente secreto, é guardar e proteger um mundo moldado à imagem da “confortabilidade” difundida e defendida pelos interesses capitalistas.

Em se tratando, por exemplo, do modelo de conforto burguês, parece evidente que se trata, apenas, de uma forma particular de conforto, correspondente a uma cultura e a um campo específico, da qual estão excluídos, por definição, bárbaros e outros membros das classes populares que não têm nem os meios nem o interesse de jogar esse jogo (LE GOFF, 1994, p. 56, tradução nossa)⁵.

3 *007 contra o satânico Dr. No* (1962), de Terence Young; *Moscou contra 007* (1963), de Terence Young; *007 contra Goldfinger* (1964), de Guy Hamilton; *007 contra a chantagem atômica* (1965), de Terence Young; *007: só se vive duas vezes* (1967), de Lewis Gilbert; *007: os diamantes são eternos* (1971), de Guy Hamilton.

4 *007: Cassino Royale* (2006), de Martin Campbell; *007: Quantum of Solace* (2008), de Marc Forster; *007: Operação Skyfall* (2012), de Sam Mendes; *007 contra Spectre* (2015), de Sam Mendes.

5 “S’agissant, par exemple, du modèle confortable bourgeois, il semble évident qu’il ne s’agit, là que d’une forme particulière de confort, correspondant à une culture et un champ spécifiques, desquels sont exclus, par définition, barbares et autres membres des classes populaires qui n’ont pas les moyens, ni l’intérêt de jouer ce jeu.”

Estar confortável, para James Bond, é, antes de tudo, pertencer a um mundo no qual acredita-se que o mal, por mais perigoso, temível e ameaçador que seja, pode e deve ser eliminado. Porém, o que implica estar em constante estado de conforto para uma personagem que *dura* a exata medida em que se apresenta uma missão a cumprir?

Implica a existência de um ponto de instabilidade que se intromete na narrativa a cada vez que o agente 007 tem de combater qualquer traço de desconforto que possa se fazer presente em seu mundo, uma vez que ele está capacitado a extirpar qualquer nódulo desconfortável que ameace a realidade de cartão postal dos lugares que frequenta, das vistas exóticas e paisagens diversas, em especial daquelas apreciadas pelo James Bond de Sean Connery nos filmes com um deleitoso “olhar de turista”.

No geral, o espião de Sua Majestade é, antes de tudo, uma personagem olímpica que reina, ele também, acima de qualquer manifestação social ou cultural que possa existir no planeta.

Ao se fazer presente em qualquer parte, em qualquer país ou cidade, tudo no planeta tende a se voltar em sua direção. E ele emana de si um conforto que garante sua centralidade reinante, e implica na construção de uma narrativa que exhibe o triunfo do mundo tecnológico sobre a natureza. A função primordial de 007 é manter visível essa narrativa pessoal civilizada e triunfante, em contraste com a narrativa pessoal dos vilões que contracenam com ele e que, assim parece, ainda acreditam em totalitarismos baseados no poder da barbárie.

Assim é que o fantasma de um bárbaro totalitarismo ronda os oponentes de James Bond como espectro onipresente que permanece a ameaçar o mundo mesmo depois do fim triunfante da Segunda Grande Guerra, quando o capitalismo ocidental tinha a pretensão de assegurar o bem-estar e a felicidade, por obra e graça da tecnologia posta em livre mercado, através do consumo.

Dessa forma, é preciso lembrar que James Bond, tal como figurado nos filmes, é o consumidor ideal, que faz uso dos produtos tecnológicos com o prazer e “profundidade” de quem acha que o mundo é puro design e faz do design das

coisas do mundo um espelho de seu modo de ser. Ou seja, enxerga o mundo como um imenso mercado, onde tudo está pronto para ser consumido e adquirido.

Contudo, a ideologia totalitária que permeia a barbárie e está perpetuada, insistentemente, na figura dos adversários, tende a atrapalhar essa relação de desejo de aquisição e consumo que 007 exercita, desfruta à vontade, e que lhe é permitida pelos avanços da tecnologia.

Resulta, então, que para 007 o mundo no qual os seus oponentes se abrigam para perpetrar seus ataques não apresenta prazer. Trata-se de um mundo em estado de histeria constante pela ânsia de um poder irrestrito.

Do contraste entre o possuir e consumir volúvel – e sempre variado – de Bond e a histeria da cristalização de totalitarismo que marca os seus mirabolantes adversários, emana uma estranha e inexplicável sensação de presença, uma certa “ambiência” que, de algum modo, através do tempo, toca os espectadores e que, se não explica de todo a multiplicidade dos filmes, por certo contribui para a persistência da saga do espião britânico nas telas e gerencia a fidelidade de seus milhares de fãs, postos em um estado de espírito que Hans Ulrich Gumbrecht, em seu livro *Atmosfera, ambiência, Stimmung* (2014), não hesita em associar à experiência de quem se vê diante de uma obra e, concomitantemente, é afetado por ela. Uma experiência estética que está muito além das habituais questões de sentido e significação.

As condições favoráveis à produção dessa experiência (*Stimmung*) “podem ser cumpridas por meio de eventos de tipo variado: derrotas ou vitórias militares, prosperidade ou pobreza, a construção de nações ou a frustração de tais esforços” (GUMBRECHT, 2014, p. 31).

Pois é justamente isso que os espectadores vivenciam: uma atmosfera, um “ambiente” em que se sentem imersos, tanto ao assistir repetidamente a tais eventos em filmes da saga quanto repetindo, continuamente, a ida ao cinema para acompanhar as peripécias do 007. Em ambos os casos, a ambiência é alimentada pela repetição.

Por sua vez, o conforto de si, que se evola da personagem de 007, pode ser tido, também, como um tipo particular de ambiência, que decorre dele e

a ele retorna, quando o agente secreto se sente movido (e comovido) por um conflito básico: servir à nação (no caso, o Reino Unido) ao mesmo tempo em que satisfaz a si mesmo.

Esse conflito se resolve de maneiras distintas, à medida que os filmes vão se adaptando às transições e mudanças na cultura midiática. Se antes as fronteiras entre o bem e o mal, o certo e o errado pareciam definidas, hoje o que se deixa entrever é que as fronteiras foram apagadas; já não há mais as convenções de transição entre o engajamento patriótico e a ação individual.

Essa tensão da indiferença cultural contemporânea, aplicada aos filmes de James Bond, demonstra que 007, quando personificado nos primeiros filmes por Connery, oscilava entre a ilusão de sua liberdade e a submissão ao dever de defender a liberdade do mundo ocidental capitalista, representado pelo Reino Unido; agora, quando figurado por Craig, ele flutua na indiferença globalizada do capitalismo e parece atado a si mesmo de maneira inexorável.

Acontece que, no primeiro caso, ainda, o mundo ocidental é abordado primordialmente como um lugar seguro e que assim deve permanecer. No segundo, o mundo parece ter se transformado em um lugar selvagem, sem um futuro definido.

Como decorrência dessa última condição, dois paradigmas determinam o efeito espetáculo dos últimos quatro filmes, protagonizados por Craig: a) o triunfo sobre um inimigo, hoje, não é apenas exterior, ele faz parte do personagem, ou seja, o próprio 007 condensa a causa e o efeito dos perigos que abatem o Ocidente na sua mais pura dimensão política; e b) não há descanso para James Bond, não existe paz para 007 – o que existe é a certeza da incerteza. Essa presença constante da incerteza justifica sua ação e, ao mesmo tempo, assegura sua existência.

As narrativas dos primeiros James Bond trabalham com uma experiência de mundo (uma certeza), enquanto as narrativas dos últimos 007 conformam-se a um estranhamento de mundo (a uma incerteza).

Assim, o 007 de Connery pertence a um mundo familiar a ele e ao confortável controle que ele exerce sobre esse mundo; o de Craig faz parte de um mundo

desconfortável, que ele mal reconhece. Na visão do 007 de Craig, o mundo público parece ter se particularizado, desmontado em pedaços que rechaçam qualquer tentativa de ajuntamento em um todo.

Enquanto o refúgio do James Bond de Connery é o mundo, o refúgio do James Bond de Craig é ele mesmo. Isso porque, no 007 de Connery, o mundo era palpável e familiar, posto sob controle depois da bomba atômica, do fim de Hiroshima e Nagasaki. Ao contrário daquele do 007 de Craig, que parece difuso, repleto de inconstância e sem marcos que determinem o espaço no qual se constroem as vilanias.

Virilidade festiva versus virilidade soturna

O conforto burguês atual tem a seguinte retórica: “Não se preocupe, eu (nós) tomo (tomamos) conta, cuido (cuidamos) de você”. Essa parece ser a máxima de James Bond, quando personificado por Connery; ele atua como uma espécie de grande pai protetor em um mundo sob controle. Já o James Bond de Craig parece habitar um mundo em pedaços, onde consegue apenas manter um aparente controle da situação, um arremedo do ato de proteger.

Essa duplicidade de combinação, que pode ser observada no contraste entre os primeiros e os últimos filmes, constrói uma narrativa com base na figura do protagonista, que expressa em si mesmo – e, também, deixa passar à sensibilidade dos espectadores – seus modos de ser masculino e viril. Contribui ainda para cristalizar a *imagerie* de uma virilidade festiva no James Bond de Connery, uma vez que o tom da virilidade festiva navega entre o divertir e o cuidar, acentuando a virilidade soturna da personagem de Craig, que aparenta um comportamento mesclado de incertezas de que pode amar e, ao mesmo tempo, dar conta dos encargos de proteger o mundo.

Masculinidade e virilidade são condições diferentes, aplicadas ao homem desde a Antiguidade. Enquanto a primeira se refere ao macho da espécie humana, com sua carga física específica de força e capacidade sexual, a segunda diz respeito ao ideal de força e sexualidade exercitada e construída com virtude,

segurança e maturidade. "A virilidade é marcada por uma tradição imemorable: não simplesmente o masculino, mas sua natureza mesma e sua parte mais nobre, senão a mais perfeita" (COURBAN; COURTINE; VIGARELLO, 2013, p. 7).

Mas tais concepções se embaralham e se misturam no decorrer dos séculos, sendo matéria-prima para um sem número de pesquisadores, que se debruçam sobre um também sem número de pressupostos teóricos na tentativa de conceituá-las. Em se tratando dos filmes de James Bond, a personagem do agente secreto é uma combinação perfeita de masculinidade e virilidade. Ao mesmo tempo em que exibe sua potência corporal nas situações de perigo e embate, exercita jogos de sedução atrevidos. Ele combate o inimigo com senso moral de justiça e disciplina, ao qual se juntam altruísmo e generosidade, e atrai as *bond girls* com um misto irresistível de brutalidade, charme e doçura.

Quanto às *bond girls* se dividem em dois grandes grupos. Um, de colegas espãs de 007, envolvidas em missões comuns, como Vésper ou Gala Brand (de Moonraiker). Outro de mulheres selvagens, despreparadas para a carga de civilização trazida por Bond em seu rastro. Entre elas, Honey (de Dr. No) e Kissy (de Só se vive duas vezes). Colegas ou selvagens, todas elas se apaixonavam por Bond, transavam com ele e morriam ou se separavam dele para sempre (MARQUEZI, 1980, p. 53).

No entanto, o que se observa é que, ao longo da saga cinematográfica, ocorrem mutações nos modos de expressão cultural da virilidade de 007.

Tomando como exemplo a constituição e as ações dos dois atores que atuam como protagonista nas narrativas dos cinco primeiros filmes protagonizados por Sean Connery) e nos últimos quatro filmes da série protagonizados por Daniel Craig), é possível comparar modelos de virilidade que vão se constituindo de forma diversa, movidos pelo progressivo afastamento da figuração absoluta daquilo que Joyce Carol Oates (2011, p. 393) chamou de "macho no homem".

Ainda assim, ambos, Connery e Craig, continuam a exemplificar o padrão tradicional de masculinidade, com suas inumeráveis demonstrações de agressividade, de impulsividade e com seus corpos habilitados às situações de reação ao perigo – musculosos, bem delineados e potentes, verdadeiros

“estereótipos musculares viris esculpido na carne”, que é como Courban, Courtine e Vigarello (2013, p. 558) classifica os corpos de atletas que se exibem na praia, em Muscle Beach. Essas características másculas estão realçadas pela elegância no vestir, no usar dos objetos comuns e no adestramento magistral com que empunham as armas mais variadas.

O que se verifica, então, é que a própria constituição física dos dois atores, de seus corpos, suas roupas, seus adereços, seus relacionamentos amorosos, seus enfrentamentos com os vilões, enfim, seu modo de ser James Bond, estão adaptados a uma duplicidade viril de atuação.

Connery é o 007 cínico, elegante e matador implacável, que executa suas vítimas sem perder a serenidade e a classe. No entanto, apresenta uma forma de virilidade visceral, que o senso comum costuma acreditar ser a marca de alguém que está habilitado e que pode tomar ao seu encargo a proteção dos outros e do bem comum da humanidade (leia-se: a partir dos interesses do Reino Unido).

Craig interpreta um agente mais realista, brutal e violento, sem deixar de lado o aspecto humano da personagem dentro dos eventos dos filmes. Ele apresenta sempre uma incerteza pessoal com relação à sua potencial capacidade de estar em ação. Também é convocado à proteção do mundo – porém, essa proteção se configura como uma necessidade de caráter fragmentário e particular.

Enquanto Connery configura uma imagem de virilidade já naturalmente “bem contornada”, como um elemento vital ou uma força emergente da natureza; Craig demonstra uma virilidade “mal adaptada” a termos naturais, na medida em que parece um produto que emerge da tecnologia corporal atual, ele mesmo.

Aquela virilidade festivamente ostensiva, amparada em uma potência sexual sem limites, apresentada nos filmes pelos 007 de Connery, se transforma em uma virilidade soturna, corrompida por tristezas e sentimentos, nas narrativas protagonizadas por Craig. Neste, permanecem os traços masculinos que marcam James Bond: mandíbula cerrada, olhar frio, jeito enigmático, rapidez desconcertante, gestos firmes e determinados, agilidade na ação. Porém, sobre

toda essa parafernália de “macho” sobrevoa uma nuvem sentimental e humana. 007 sofre, sangra e se apaixona como qualquer mortal⁶.

Conclusão

As transformações, no histórico dos filmes e no fio das narrativas unidas em torno do agente secreto de Sua Majestade, ocorrem como uma necessidade de atualização constante mobilizada pela cultura e pelo mercado.

Os filmes vão desdobrando a saga 007 em um conflito adaptado à luta entre um antigo imaginário de pertencimento (evidente nos filmes protagonizados por Sean Connery) e um sentimento atual de desgarramento (que Daniel Craig enuncia). Dessa maneira, nos primeiros filmes existe uma normalidade a ser alcançada. Nos últimos, nem mesmo parece transparecer o que normalidade vem a ser. Como consequência, apesar de serem o mesmo personagem, as ações dos dois protagonistas divergem e eles combatem o mal em mundos aparentemente distintos. Em Connery, o mundo é uma certeza de concretude, enquanto em Craig o mundo é incerteza. Enquanto o primeiro investiga a certeza do mal, o segundo olha o mal com incerteza.

Ao contrário do mundo do 007 de Connery, o mal não se apresenta saneável no mundo do 007 de Craig. No máximo, pode ser contido pelo agente secreto, mas sem esperança de que seja eliminado. Resulta que o James Bond de Connery parece sempre em estado confortável de paz consigo mesmo; enquanto o de Craig, em estado de desconforto e em crise. Um escora-se na certeza, e não na dúvida; o outro tem a dúvida como mola mestra, e não a certeza.

Desse modo, certeza e dúvida criam um fosso entre as representações das ações nos dois 007. Depois de cada ação do James Bond de Connery, o mundo se apresenta com aparência saneada; com Craig na ação, deixa-se sempre a entender que algo está faltando.

6 A esse respeito, muito se discutiu sobre o “flerte” entre James Bond (Craig) e o vilão Raoul Silva (Javier Bardem), em 007: *Operação Skyfall*.

E se o 007 de Connery deixa passar a atuação confortável de quem vive em um mundo de divisão consolidada (mundo capitalista versus o mundo comunista), o de Craig parece pertencer a um mundo impenetrável e quebrado, onde tudo se fez em fragmentos. A tarefa do derradeiro Bond, seria, então, buscar recolher os pedaços do mundo para encontrar um pouco de paz.

No entanto, a cada perigo explícito, os dois corajosamente cumprem suas missões, cada um à sua maneira: a coragem do 007 de Connery é individual, porém resultado de uma experiência coletiva; ao contrário, o 007 de Craig partilha uma coragem coletiva como resultado de uma experiência individual. Pensar em coletividade, aqui, é pensar em termos de uma poeira do tempo, que se, por um lado, aglutina, por outro, dispersa.

Nesse ponto, é possível dizer, metaforicamente, que James Bond envelheceu ao longo dos filmes (apesar de sua aparência impecavelmente cristalizada ao longo do tempo). Ele é um espião que vive de um passado que não é mais capaz de reconhecer no presente, pois a vilania contemporânea tem um quê de difusa, e o heroísmo contemporâneo tem um quê de impreciso.

Além disso, a sexualidade contemporânea se atualizou em uma multiplicidade de questões ontológicas e complexas. Isso deixa James Bond em situação de "adapte-se ou morra". E é o que este acompanhamento da evolução da personagem do agente secreto de Sua Majestade, com permissão para matar, parece esclarecer. Basta ver como atuam os protagonistas da tão famosa virilidade de 007: a de Connery é festiva, recoberta pelas certezas de um homem que sabe o que faz com as mulheres; a de Craig encena uma virilidade desvinculada da eficiência, embalada por um figurino de caráter *fashion*, oscilante e soturna.

Assim, com a ajuda de James Bond, o cinema contribui para demonstrar diferentes processos que interpenetram a cultura midiática na contemporaneidade, elencando elementos que vão daqueles anteriormente arregimentados, como os enfrentados por 007, por ocasião das ameaças da Guerra Fria, aos que apontam, agora, para um mundo cada vez mais atônito, mergulhado na complexidade das identidades sexuais, das culturas e das sociedades.

Referências

COURBAN, A.; COURTINE, J.-J.; VIGARELLO, G. Prefácio. In: *História da sexualidade: a invenção da virilidade – Da Antiguidade às Luzes*. Petrópolis: Vozes, 2013. v. 1.

DEJEAN, J. *O século do conforto*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.

GUMBRECHT, H. U. *Atmosfera, ambiência, Stimmung: sobre um potencial oculto da literatura*. Rio de Janeiro: Contraponto; Editora PUC-Rio, 2014.

LACOUÉ-LABARTHE, P.; NANCY, J.-L. *El absoluto literario: teoría de la literatura del romanticismo alemán*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2012.

LE GOFF, O. *L'invention du confort: naissance d'une forme sociale*. Lyon: Presses Universitaires de Lyon, 1994.

MARQUEZI, D. *AUIKA!:* algumas reflexões sobre a cultura de massas. São Paulo: Proposta, 1980.

OATES, J. C. Rape and the boxing ring. In: KIMBALL, G; SCHULIAN, J. (Orgs.). *At the fights: American writers on boxing*. New York: Library of America, 2011.

SPEHNER, N. Dossier 007, James Bond: études et essais sur James Bond 007. *Revue Marginalia*, Longueuil, n. 16, 2010.

submetido em: 25 out. 2017 | aprovado em: 04 jan. 2018

O lugar da morada no cinema de Lucrecia Martel e de Pablo Trapero: paisagens anestésicas ou espaços estésicos?

The place of dwelling in Lucrecia Martel's and Pablo Trapero's cinema: anaesthetic landscape or aesthetic space?

Sandra Fischer¹, Aline Vaz²

1 Pós-doutora em Cinema pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) e doutora em Ciências da Comunicação pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP). Coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Linguagens da Universidade Tuiuti do Paraná (PPGCom/UTP). Pesquisadora associada ao grupo Desdobramentos Simbólicos do Espaço Urbano em Narrativas Audiovisuais (Grudes) do PPGCom/UTP. E-mail: sandrafischer@uol.com.br.

2 Doutoranda e mestre pelo PPGCom/UTP. Pesquisadora do Grudes – PPGCom/UTP. E-mail: alinevaz900@gmail.com.

Resumo

O artigo se ocupa do Novo Cinema Argentino – particularmente dos filmes *O pântano* (*La ciénaga*, Lucrecia Martel, 2001) e *Leonera* (Pablo Trapero, 2008) – como potência das configurações domésticas que inscreve no detalhe da instituição familiar uma memória pós-ditatorial em que imobilidades, exclusões e barreiras são as imagens privilegiadas. Trata-se de um cinema que apresenta ambientes domésticos paradoxais, nos quais proliferam e convivem, lado a lado, práticas ambíguas de acolhimento/abrigo e de repressão/opressão – revelando as relações familiares como modos de experiências advindas do lugar da morada, que poderá se constituir em paisagem anestésica ou em espaço estético.

Palavras-chave

Novo Cinema Argentino, *O pântano*, *Leonera*, instituição familiar, lugar da morada, paisagens anestésicas, espaços estéticos.

Abstract

The article focuses on the New Argentine Cinema – particularly the films *La Ciénaga* (Lucrecia Martel, 2001) and *Leonera* (Pablo Trapero, 2008) – as potency of domestic configurations that imprint in the family institution a post-dictatorial memory in which immobility, exclusions and barriers are the privileged images. It is a cinema that presents paradoxical domestic environments where ambiguous protection/oppression practices proliferate and coexist side by side – revealing family relationships as modes of experience arising from the place of dwelling which may constitute anaesthetic landscapes or aesthetic spaces.

Keywords

New Argentine Cinema, *La Ciénaga*, *Leonera*, family institution, place of dwelling, anaesthetic landscapes, aesthetic spaces.

O Novo Cinema Argentino e a memória da clausura

Os realizadores do chamado Novo Cinema Argentino (NCA) são tidos como cronistas neorrealistas (ANDERMANN, 2015), que abordam no cinema as dimensões sociais e geográficas surgidas nas fendas neoliberais durante a década de 1990, período dominado por um clima de “apatia, depressão e decadência, do pessoal ao nacional, em suma, falta de esperança” (MOLFETTA, 2012, p. 179). Marcado pelo tratamento documental, nesse período o cinema inscreve na tela os espaços da intimidade: em geral, o ambiente de morada – a casa –, dialogando ou contrastando com o cenário público – a rua –, “caracterizando o ponto de vista da classe média decadente” (MOLFETTA, 2012, p. 179). Verifica-se, na poética desse cinema construído por cineastas que são “cronistas da Argentina democrática, pós-Alfonsín e Menem”³, uma marca fortemente autoral que guarda, na constituição de quase todas as suas personagens, “uma mistura de melancolia e resistência que é a chave do cinema argentino de começo do século” (MOLFETTA, 2012, p. 191).

Entendendo a recorrência imagética dos espaços internos como a principal determinante da marca autoral de cineastas representativos da produção do NCA que teve lugar entre os anos 1990 e o início do século XXI, iremos olhar para dois diretores: Lucrecia Martel (realizadora do curta-metragem *Rey Muerto*, filme integrante da coletânea *Histórias breves*, 1995, obra marco do NCA), cineasta que, para Jens Andermann (2015), oferece em todo o seu cinema uma espécie de gramática básica da composição sensorial entre o *ver*, *ouvir* e *sentir*; e Pablo Trapero (primeiro diretor sul-americano a receber, em 2015, o título Chevalier de l’Ordre des Arts et des Lettres)⁴, tido, também por Andermann, como um dos jovens cineastas argentinos mais prolíficos, que reformulou as tradições do gênero de modo a apreender o presente social da nação.

Realizando um recorte na filmografia de ambos, o presente artigo lança aos filmes *O pântano* (*La ciénaga*, Martel, 2001) e *Leonera* (Trapero, 2008),

3 Raúl Alfonsín e Carlos Menem, presidentes da Argentina nos períodos de 1983-1989 e 1989-1999, respectivamente.

4 Condecoração concedida pelo Ministério da Cultura da França, visando a recompensar pessoas que se distinguem pela criação no domínio artístico ou literário ou, ainda, pela contribuição ao desenvolvimento das artes e das letras.

uma visada analítica, procurando identificar e compreender os efeitos de sentido produzidos pelas relações entre os elementos fílmicos e cinematográficos – partindo do princípio de que tais elementos adquirem especiais significações nas homologações entre os planos do conteúdo e da expressão. Trata-se do *semi-simbolismo*, de relações semi-simbólicas – sistemas que para Jean-Marie Floch (2001, p. 29) se definem “pela conformidade não entre os elementos isolados dos dois planos, mas entre categorias da expressão e categorias do conteúdo”. Assim, busca-se olhar, acuradamente, para determinados ambientes de morada/moradia enquadrados pelo cinema – focando particularmente, no caso deste artigo, na forma como as imagens da casa familiar em *O pântano* e as da casa de detenção em *Leonera* inscrevem os rastros de uma memória pós-ditatorial, instigando a construção do olhar que se dá na experiência aquém e além da tela do cinema, guiada por uma arquitetura familiar constituída por intermédio do cinema do mínimo, configurado por uma “estética do comum” (LOPES, 2012)⁵.

Pensando no lugar da morada e nas dinâmicas das relações familiares, que podem tanto acolher e abrigar quanto enclausurar e oprimir (FISCHER, 2006), analisamos, nos casos específicos dos filmes em pauta, as imagens que dizem respeito à questão do *habitar* (HEIDEGGER, 1979) – ou não – do *lugar*, topicalizações que podem ser preenchidas pelos movimentos relacionais ou por corpos inertes (SANTOS, 1988), traduzindo-se em espaços estésicos ou em paisagens anestésicas.

O lugar da morada: espaços, paisagens, convívios

Louis Quéré (2010), aproximando-se dos estudos de John Dewey, postula que a experiência íntima não basta para que vivenciemos uma experiência

5 A narrativa do mínimo, nos termos de Denilson Lopes (2012, p. 110), é configurada no cinema por uma “estética do comum, uma encenação comum, em especial personagens comuns”. Esse personagem comum é um homem anônimo, que transita por entre as particularidades do individual e a homogeneidade da multidão, oprimido na cidade que quebra vínculos, transformando as noções de família e de casa. Para Lopes, o comum emerge, à luz do que postula Giorgio Agamben, entre o universal e o individual, possibilitando diálogos e atravessando identidades.

estética. No que se refere ao cinema, nessa perspectiva, cumpriria analisar aquilo que se realiza no âmbito da expressão, numa tentativa de alargar a percepção a respeito de imagens que carregam conteúdos socioculturais compartilhados, a partir das quais se espera que o espectador tenha oportunidade de, decodificando as estratégias fílmicas, ser estimulado a repor para o espaço social as experiências que nos afetam a todos, nesse efeito janela⁶ proporcionado pela tela do cinema. Aqui, podemos pensar no termo *a-subjetivo*⁷, tratando das experiências como impessoais e objetivas, sugerindo, assim, que nossas experiências vividas são resultantes de processos e situações em que somos cotidianamente inseridos⁸.

Desse modo, podemos considerar que o ambiente da morada, exibido na tela cinematográfica, em termos do que tal exibição implica de apropriação e compreensão, pode ser analisado como lugar que insere sujeitos (personagens e espectadores) no processo das experiências familiares, constituídas no *espaço da casa* por meio dos movimentos afetivos e sensíveis do cotidiano – concernentes à estesia – ou em *paisagens domésticas* por intermédio da imobilidade dos corpos e dos laços afetivos – aproximando-se da automatização do cotidiano: a anestesia⁹.

Para Gaston Bachelard (1978, p. 197), “encolher pertence à fenomenologia do verbo habitar. Só mora com intensidade aquele que já soube encolher-se”. Nessa concepção, o sujeito tende a buscar seu o canto no mundo: encolhido,

6 Pressupomos que a tela do cinema é uma janela para a qual fugimos do mundo externo, olhando para outro mundo que se volta a nós mesmos, reconhecendo-nos como parte de uma dita realidade emoldurada. Ou seja, “esta noção de janela (ou às vezes de espelho), aplicada ao retângulo cinematográfico, vai marcar a incidência de princípios tradicionais à cultura ocidental, que definem a relação entre o mundo da representação artística e o mundo dito real”. (XAVIER, 2005, p. 22)

7 Ao trazer o termo *a-subjetivo*, Quéré (2010), observa a experiência como impessoal e objetiva, sendo que a personalização e subjetivação, então, se fazem possíveis por intermédio da apropriação, ou seja, a experiência só se faz pessoal por uma interpretação, contextualizada nas interações sociais.

8 Neste estudo, os processos socioculturais particularizados e identificados no cinema de Lucrecia Martel e Pablo Trapero se constituem a partir da memória pós-ditatorial argentina, possibilitando experiências inscritas nas imagens dos espaços e/ou paisagens de morada em suas potências poéticas e significantes.

9 Algirdas J. Greimas (2002, p. 80) revela que “todo impulso em direção à estesia está ameaçado de uma recaída na anestesia” em um processo de automatização.

sente-se em casa, encontra o seu lugar, compreendendo o próprio mundo dentro de si mesmo. Ou seja, o canto no mundo está dentro do sujeito arredondado em si: concentrar-se em si é compreender o mundo e apropriar-se dele. Martin Heidegger (1979), por sua vez, no que se refere ao *ser* e *estar* no mundo, discorre sobre uma subjetividade afetada pelo sensível, em que pensar significa uma multiplicidade de representações em um “conhecer o mundo” e um “possuir o mundo”. A palavra “ser” – originária de *sedere*, “estar sentado” – implica a noção de residência, o lugar onde se demora o habitar:

Na língua espanhola a palavra que expressa o ser é: *ser*. Ela se deriva de *sedere*, estar sentado. Nós falamos de “residência”. Assim se denomina o lugar onde se demora o habitar. Demorar-se é estar presente junto a... [...] Seria, porém, insensato pensar que a questão do ser poderia ser formulada através de uma análise de significações de palavras. Entretanto, a escuta do dizer da linguagem pode dar-nos, tomadas as precauções necessárias e quando atentos ao contexto do dizer, acenos que apontam para a tarefa do pensamento (HEIDEGGER, 1979, p. 450).

Se para ambos, Bachelard e Heidegger, o habitar se dá na ordem do encolher-se e demorar-se, para Milton Santos (1988), por outro lado, a apropriação das paisagens se dá por intermédio do movimento afetivo. Nesse caso, o espaço da casa seria determinado como um conjunto de coisas e seres que se relacionam ao ver, perceber e habitar experiências sensíveis:

O espaço deve ser considerado como um conjunto indissociável de que participam, de um lado, certo arranjo de objetos geográficos, objetos naturais e objetos sociais, e, de outro, a vida que os preenche e os anima, ou seja, a sociedade em movimento (SANTOS, 1988, p. 26).

Santos entende que “a sociedade seria o ser, e o espaço seria a existência” (1988, p. 27), o que remete ao conceito de habitar de Heidegger (1979) sobre *estar* em um mundo e *ser* esse mundo, conhecendo e possuindo o lugar que se revela entre as mediações sensíveis das relações, que são de ordem afetiva e comunicacional – ou seja, nos aproximamos, aqui, do conceito de *a-subjetivação* do espaço.

Nessa lógica paradoxal do *encolher-se* e do *movimentar-se*, do *estar no mundo* e do *ser o mundo*, revela-se, justamente, certa “dinâmica paralisadora”¹⁰ – ideia que aqui nos é bastante cara e da qual nos aproximamos a partir da noção de *família*, instituição complexa e controversa que pode, na mesma medida, tanto viabilizar e acolher múltiplas vivências de experiências afetivas e comunicacionais quanto incentivar e abrigar o quadriculamento¹¹ e a opressão, assim facultando a apropriação da casa tanto como espaço estésico (afeto a compartilhamentos e interações sensíveis) quanto como paisagem anestésica (campo propício a clausuras e interdições).

Considerando que é predominantemente “a partir de relações familiares, formais ou informais, que o indivíduo surge e se coloca no mundo” (FISCHER, 2006, p. 13), observa-se que o caráter familiar do habitar, enquanto compreensão e apropriação do espaço (HEIDEGGER, 1979), é tributário de uma concepção e expressão de ordem sociocultural. Para Jacques Lacan (1987, p. 13), dentre todos os grupos humanos, numa difusão hereditária psicológica e social,

a família desempenha um papel primordial na transmissão da cultura. Se as tradições espirituais, a manutenção dos ritos e dos costumes, a conservação das técnicas e do patrimônio são com ela disputados por outros grupos sociais, a família prevalece [...] ela preside os processos fundamentais do desenvolvimento psíquico, preside esta organização das emoções segundo tipos condicionados pelo meio ambiente, que é a base dos sentimentos [...] transmite estruturas de comportamento e de representação cujo jogo ultrapassa os limites da consciência.

Assumindo que o colocar-se no mundo e experienciá-lo tem origem, em maior ou menor extensão, na instituição família, e a partir de um convívio que não se sustenta apenas pelo caráter biológico, mas atrela-se a contingências sociais estabelecidas por um tecido de prescrições e hierarquias, assume-se que conviver

10 Aqui entendida nos termos definidos por Sandra Fischer (2006, p. 22).

11 Referência ao conceito de *quadriculamento*, tratado por Michel Foucault (2014, p. 141) a partir do princípio da clausura, em que os “lugares determinados se definem para satisfazer não só a necessidade de vigiar, mas de romper as comunicações perigosas”.

em família é jogar com regras da vida em sociedade que, muito frequentemente, operam sistemas transversais de repressão e submissão:

A noção de família, por um lado, parece estar necessária e estreitamente associada a sentidos que não só contemplam, mas que priorizam e privilegiam uma orientação – repressiva e classificatória – de submissão, de modelagem e de contenção de elementos, quer se traduzam eles por pessoas, coisas ou o que for. Esses sentidos decorrem, como vimos, da própria etimologia do termo, que remete a escravos, servos, bens e propriedades. As pessoas e as coisas, nesse contexto, encontram-se justapostas, atadas na mesma clausura, como se tudo ali se organizasse, em princípio, sob a lógica paradoxal de uma certa “dinâmica paralisadora” que operasse mais ou menos assim: submissão a parâmetros especificamente estabelecidos, modelagem para o aperfeiçoamento de tal sujeição e contenção em posições e lugares determinados – para que seja garantida a preservação e a continuidade desse processo de dominação (FISCHER, 2006, p. 22).

Nota-se que no cinema argentino, instância significativamente reveladora de memória pós-ditatorial, a incidência de imagens atinentes a *convívios familiares*, em *ambientes domésticos*, inscritos, com recorrência, como lugares de clausura, não se constitui fenômeno gratuito e nem carente de sentido, pois a instituição familiar estrutura-se, como já apontamos, alicerçada por meio de sistemas que articulam reiterados processos de dominação que referenciam, justamente, imobilidades que tiveram lugar em uma Argentina subjugada a governos repressores¹². Tais convivências familiares, já dissemos, configuram o lugar da casa como ambiente paradoxal em cujos cômodos irmanam-se o acolhimento e a dominação e germinam ambiguidades de proteção/vigilância e consequentes redes de ordenação hierárquico-repressora:

a palavra *casa*, outro exemplo de termo que frequentemente surge no interior das definições de família, e cuja noção (assim como a de *escravo* e de *servo*) já está embutida na etimologia do termo família, carrega

12 A população da Argentina sofreu seis golpes de Estado: em 1930, 1943, 1955, 1962, 1966 e 1970. Os quatro primeiros estabeleceram ditaduras provisórias, enquanto os dois últimos impuseram ditaduras de tipo permanente, segundo o modelo de estado burocrático-autoritário; direitos humanos foram violados, muitos argentinos foram dados como desaparecidos, diversas famílias sofreram fraturas (apartações, desintegrações e violações).

fortes conotações de abrigo e proteção. Casa é lar. Juridicamente, em princípio, a intimidade doméstica é inviolável; *doméstico* vem do termo latino *domus* (casa), que por sua vez está ligado a *dominus*, quer dizer *senhor, chefe, soberano, proprietário*: quem está no interior da casa, portanto, ou é senhor ou está sob o domínio de um senhor (é, mais ou menos, algo assim como um de seus pertences) – e não se invade impunemente um sítio que tem dono instituído (FISCHER, 2006, p. 23).

Considerando, então, que o termo *casa* pode adquirir sentido controverso e se atrelar ao que chamaremos de *paisagens de convívios* ou *espaços de convívios*¹³, arriscaremos caracterizar os convívios que se passam em ambientes de morada/habitação de acordo com a seguinte classificação: 1) áreas de *convívios voluntários*, geralmente constituídas em lugar tradicionalmente reconhecido como casa-lar; 2) áreas de *convívios impostos*, por exemplo, as convivências em prisões ou similares – que podem ser físicas (nas casas de detenção, em que o sujeito é condenado legalmente a permanecer enclausurado) ou afetivas (em que o sujeito é aprisionado por redes de parentescos em lares reconhecidos como convencionais); 3) áreas de *convívios abortados*, em que o sujeito é retirado do espaço que considera como lar para criar novas redes de afetos – ou não –, refúgios e asilos (podendo construir uma nova casa, por exemplo, por intermédio dos movimentos migratórios). Ainda, é importante ressaltar que a constituição em *paisagem* ou em *espaço* dessas áreas de *convívios* (delimitadas por linhas tênues e eventualmente transitórias), dar-se-á implicada à apropriação ou não das experiências vivenciadas.

Tentaremos, a seguir, identificar e analisar a incidência do que chamaremos de *convívios familiares* que têm lugar em *espaços* ou em *paisagens domésticas*, tal como acontecem nos filmes *O pântano* e *Leonera*, de Martel e de Trapero respectivamente, ambos cineastas formados pela Fundación Universidad del Cine (FUC).

13 O termo "paisagem" apresenta-se, nos estudos de Santos (1988, p. 72), de forma a designar uma imagem fixa, tal qual uma fotografia, instância na qual o sujeito, imóvel, não se apropria do lugar ao qual se insere. Seguindo o pensamento do autor, verifica-se que a transformação da "paisagem" em "espaço" se dá quando o sujeito, por meio do movimento, apropria-se então desse tal lugar – ou seja, o movimento relacional acarretará no habitar, na apropriação e compreensão do espaço (HEIDEGGER, 1979).

O pântano e Leonera: ressignificações familiares

O filme *O pântano* (2001)¹⁴ tem como cenário uma cidade situada numa região conhecida pelas extensões de terra que são frequentemente alagadas devido à incidência de chuvas, repentinas e intensas, causadoras da formação de pântanos, que se transformam em armadilhas mortais para os animais da região. Ali, no povoado de Rey Muerto, localiza-se o sítio La Mandrágora, dedicado ao cultivo de pimentões vermelhos. Na casa dos patrões, lugar no qual se desenrola o cotidiano de uma família assolada e sufocada pelo calor insuportável, acontece o convívio caótico de pessoas que, amontoadas, constituem um conjunto de corpos inertes reunidos sob a abóboda brumosa de um clima cinzento que prenuncia temporais.

Leonera (2008)¹⁵, por seu turno, narra a história de Julia, jovem mulher que, após ser acusada da morte de um dos dois homens com os quais coabita, é condenada à prisão. Grávida de um desses dois parceiros, ela acaba sendo direcionada a uma ala de celas especiais destinadas a detentas que têm filhos pequenos, local onde as mães podem permanecer com os filhos até que as crianças completem quatro anos de idade.

O pântano está envolto em permanente atmosfera de tragédia iminente: o desconforto próprio da aridez do cotidiano, dos entraves da convivência, da opressão dos liames familiares, é potencializado, até o limite, por incidentes ou pequenos acidentes que externalizam as feridas de uma convivência apenas aparentemente voluntária, mas de fato imposta pelos laços de família. Pessoas que vivem juntas por costume, “por não perceberem o que está acontecendo” – mecanismo de defesa comumente adotado pela população durante os governos opressores, conforme

14 O filme de Martel recebeu oito indicações e 16 prêmios; entre eles estão os da Associação Argentina de Críticos de Cinema, Festival Internacional de Berlim, Festival Internacional de Chicago, Prêmios Clarín, Festival de Havana, MTV Movie Awards, Festival Sesc Melhores Filmes, Festival de Sundance, Festival Internacional de Cinema do Uruguai e Associação Uruguia de Críticos de Cinema.

15 Trapero teve seu filme agraciado com 21 indicações e 15 prêmios, entre eles as premiações da Associação Argentina de Críticos de Cinema, Academia de Artes e Ciências Cinematográficas da Argentina, Prêmios Ariel, Festival de Cannes, Prêmios Clarín, Festival de Havana, Festival da América Latina de Lima e Festival Internacional de Cinema Gay e Lésbico de Torino.

aponta Martel (O TEMPO..., 2015). Imersas no caldo daquilo que consideramos como “automatização anestésica do cotidiano”, as personagens ignoram ausências e presenças, ignoram-se umas às outras, ignoram a si mesmas e revelam, em suas figuras que pouco ou quase nada se movimentam, os vestígios de uma memória pós-ditatorial. Oprimidas, debatem-se na ambiguidade do ambiente da casa – lugar de “acolhimento e claustro” que, nessa ausência relacional-afetiva, torna-se uma *paisagem anestésica*.

Já desde as primeiras cenas, o filme de Martel explicita seu ambiente claustrofóbico, em meio ao qual adultos encalorados, exibidos em imagens obtidas por meio de enquadramentos próximos aos corpos, bebem vinho à beira de uma piscina suja. As personagens não nadam: arrastam cadeiras, em já clara evocação de mobilidade restrita. É nesse cenário que acontece o primeiro dos acidentes a que nos referimos: Mecha, a matriarca, ao movimentar-se carregando taças de vinho, tropeça e sofre uma queda, ferindo-se com os cacos de vidro. Os presentes parecem não se mobilizar com o ocorrido: a mulher permanece estatelada no solo, enquanto o plano aberto evidencia os demais adultos “estáticos” em suas posições omissas¹⁶ (Figura 1). São os jovens da casa, aparentemente ainda adolescentes, que se colocam em ação, movidos pelo acontecido: na tentativa de ajudar a mãe, uma jovem dirige o carro atabalhoadamente, destruindo as flores do jardim com o veículo. Nota-se uma transgressão na ordem do universo diegético: em lugar de os pais protegerem os filhos, estes últimos são os únicos que se mobilizam em busca de ajuda, preocupados em prestar socorro à matriarca. Ocorre, na diegese, uma espécie de *fratura*¹⁷, um rasgo na ordenação familiar convencional:

16 Essa cena, em que vemos uma pessoa ferida completamente ignorada pelas outras pessoas que se encontram em seu entorno, remete à observação de Martel, há pouco mencionada: há um mecanismo, tacitamente aceito pela sociedade, “do não ver”, em muito característica dos governos repressores, cujos efeitos violentos deixam vestígios significativos.

17 Compreendemos *fratura*, aqui, no sentido de esgarçamento, fissura ou ruptura; espécie de rompimento daquilo que está sedimentado. Pensamos que num primeiro momento a fratura tende a desnortear – para, mais tarde tornar possível, talvez, o impulso estésico. É plausível aproximar tais fraturas à noção do esgarçamento de um tecido já gasto e puído – tal qual o tecido ditatorial constitutivo das relações familiares viciadas, recorrentes no NCA, que ecoam a experiência vivenciada pela Argentina submetida às ditaduras inerentes aos governos totalitários.

bem olhado, o movimento como algo inesperado, constituído pela ação dos filhos, perfaz uma troca significativa na hierarquia dos papéis familiares.



Figura 1: A mulher no chão nunca é colocada em primeiro plano: filmando o que ocorre em todo o seu entorno, sem jamais se aproximar do corpo acidentado, a câmera, assim como as demais personagens exibidas, é também omissa ao que se passa com Mecha.

Fonte: *O pântano* (2001).

Passemos a outro ambiente doméstico do filme, a residência da prima de Mecha. Enquanto Tali, a mãe, está ao telefone, um dos filhos adentra a casa trazendo nos braços o corpo morto de uma lebre, e o outro filho, menor, sobe na pia para lavar o sangue da perna ferida. O caçula Luciano está enquadrado em um plano que o coloca em posição de igualdade com o corpo da lebre, sua primeira proximidade com a morte na narrativa¹⁸. Em meio à bagunça reinante (objetos espalhados, pia atulhada de louça suja etc.), são as próprias crianças que se veem compelidas a organizar a dinâmica do lar: trazem o alimento para casa (a lebre), lidam com a panela que está no fogo, cuidam do ferimento do irmão. A mãe segue presa ao telefone, indiferente à presença do filho machucado; mais tarde, absorta, ignorando outra vez o que se passa ao seu redor, permanece ocupada com acontecimentos externos (tratando de uma viagem para a Bolívia,

18 A morte estará sempre ao lado de Luciano: após a primeira cena, acima descrita, mais tarde, sua relação com a finitude será configurada: pela proximidade com o boi morto na lama do pântano; pela brincadeira com as irmãs, que gritam "morto, morto" enquanto ele tomba ao chão, encenando a morte; pela dificuldade respiratória do menino; e pelo fato de, ao final do filme, estar ele mesmo efetivamente morto.

preocupada em encontrar documentos) enquanto o marido atende as crianças (colocando o filho para dormir, banhando a filha suja de lama).

É também por intermédio da reiteração de corpos feridos e da tentativa de fingir não ver que temos, em *Leonera*, um ambiente de cotidiano igualmente *fraturado*, assolado pela indiferença generalizada. Julia, a protagonista, desperta ao som do alarme do relógio; sua imagem é tomada por meio de um enquadramento fechado, quase em close, que inicialmente faculta a visualização de sua mão ensanguentada; em seguida, no momento em que a personagem se levanta, pode-se visualizar o “colchão”, também marcado por manchas de sangue. O plano se abre, revelando que Julia adormecera no sofá da sala, ambiente invadido pelo caos de objetos espalhados em nítida desordem. Num corte para o banheiro, temos a imagem do corpo ferido da jovem e a presença de sangue na parede. Na sequência, a personagem encontra-se em seu local de trabalho, uma biblioteca, ocasião em que começa a se revelar incomodada pelos ferimentos corporais; é somente depois disso, quando retorna à casa, que se defronta com a violência que toma conta do ambiente, fazendo-se enfaticamente presente na concretude dos corpos dos homens feridos espalhados pelos cômodos¹⁹. Essa brutalidade, note-se, é resultante de um convívio, inicialmente voluntário e depois imposto, com os dois já mencionados homens aceitos em casa, como moradores, pela protagonista – que acaba por manter relações sexuais com ambos; a morte de um deles, pela qual Julia é responsabilizada, interrompe a rotina. Com a acusação, a personagem é forçada a se recolher à clausura da casa de detenção, ambiente que acabará sendo ressignificado como *espaço doméstico* por intermédio do convívio e compartilhamento afetivo com o filho.

Todas as *fraturas*, nos dois filmes em foco, são marcadas pela reiteração da inscrição, na tela do cinema, das imagens de corpos feridos, aviltados (Figuras 2 e 3). Em ambos, podemos perceber enquadramentos que dão protagonismo aos

19 Os enquadramentos que exibem as cenas matinais, na casa de Julia, ainda não revelam os corpos dos homens feridos. No momento em que a personagem ignora a presença da violência, o espectador também não a vê de fato, ainda; apenas lhe são dados vestígios – como o sangue, no rosto da personagem, que escorre na água do banho.

ferimentos – que funcionam como metáforas visuais de uma sociedade marcada por crises e violências sofridas durante os governos ditatoriais, durante os ciclos de pós-inflação e instabilidade política que tiveram lugar no período Alfonsín e Menem, durante as décadas de 1980 e 1990, com aumento do desemprego e incremento da pobreza, afetando as relações de muitas instituições familiares já precárias ou falidas.

No final de 2001, com o debandar dos investidores financeiros, a recessão econômica aprofundou a corrida dos bancos, a queda do PIB e a grave desvalorização da moeda, eventos acompanhados por protestos populares e crise na produção de alimentos. Paralelamente a essa crise, a segunda parte dos anos 1990 será o berço de um grupo variado e por vezes díspar de obras e cineastas, que com o apoio da Ley del Cine (1994), a confluência de uma leva de novas escolas de cinema, além do trabalho com baixos orçamentos, será responsável por um boom na produção cinematográfica do país. Nesses filmes, as dificuldades socioeconômicas não serão o tema principal, embora as consonâncias políticas possam ser encontradas nos meandros das relações dos personagens entre si e com os espaços, entre campo e cidade, bem como na ambiguidade por vezes pessimista dos desfechos (UCHÔA, TAÑO, 2016, p. 28).



Figura 2: Reiteraões de corpos feridos.

Fonte: *O pântano* (2001).



Figura 3: Reiteraões de corpos feridos.

Fonte: *Leonera* (2008).

A “falência” que qualifica as relações familiares nos dois filmes acontece pela rarefação/carência dos afetos, pela ausência de movimento sensível no cotidiano. E configura uma sociedade ferida – a de *O pântano*, por exemplo – que esconde e disfarça suas cicatrizes por entre os muros de uma casa que abriga a falta de esperança de vidas em crise profunda. Uma casa cujas paredes funcionam sempre como barreiras, nunca como proteção – cujas portas raramente são transpostas; câmara e personagens estão permanentemente em lados opostos, em cômodos distintos (Figura 4). Sem que aconteça a tramitação dos corpos exibidos em cena, as frestas e brechas não são aberturas de descerramento e resignificação. Não acolhem o movimento dialético do aberto (pela poética) e do fechado (pelo sentido), que para Bachelard (1978, p. 342) consiste no cosmos do *Entreaberto*:

a origem de um devaneio onde se acumulam desejos e tentações, a tentação de abrir o ser no seu âmago, o desejo de conquistar todos os seres reticentes. A porta esquematiza duas possibilidades fortes, que classificam claramente dois tipos de devaneios. Às vezes, ei-la bem fechada, aferrolhada, fechada com cadeado. Às vezes, ei-la aberta, ou seja, escancarada.



Figura 4: Reiteração de enquadramentos que sugerem as portas como barreiras quase intranponíveis – câmera e personagens não realizam as travessias entre os cômodos.

Fonte: *O pântano* (2001).

Desse modo, no âmbito do NCA, consideramos, tal como Uchôa e Taño (2016, p. 26) que “o lugar e a paisagem em que se desenvolvem as ações estão intimamente relacionados a estas, uma vez que a vida e a construção dos personagens se ligam ao lugar que habitam”. As personagens que predominam nesse cinema alteram esses lugares mencionados e são também, por sua vez, transformadas nas relações que travam com tais locais. A esse respeito, notamos que, na residência exibida em *O pântano* (a casa familiar, tradicionalmente reconhecida como um lugar de convívio e partilha), temos a ressemantização que imobiliza e invisibiliza os membros da família, enquanto em *Leonera* vislumbramos uma subversão da apropriação da casa de detenção, que, inesperadamente, permite a Julia realizar as travessias das portas: a personagem habita as fronteiras com a movimentação da câmera, realiza o mergulho nas brechas encontradas justamente no local marginalizado. Brechas capazes de ressignificar afetivamente o espaço da prisão-morada, lugar em que se compartilha o sensível por meio do laço afetivo entre mãe e filho e por intermédio da convivência com estranhos. A identificação, quando acontece, torna possível o reconhecimento sensível com o outro, movimento esse que permite o relacionamento, ou seja, a apropriação do lugar como *espaço estésico*, como experiência *a-subjetiva*.

Quando Julia, devido às imposições inerentes à condição de detenta, acaba tendo abortada sua convivência com o filho, a jovem é liberada para visitá-lo na casa da avó – sua própria mãe, com quem ela não tem qualquer relação de afeto. Nesse momento, percebe-se em *Leonera* o tipo de enquadramento que nos remete às reiteraões de *O pântano*: a porta é mostrada como uma barreira entre a personagem e a câmera (Figura 5), de modo a sugerir o não pertencimento, a não apropriação desse sítio.



Figura 5: Momento de ruptura, quando se reitera a imagem de portas que não mais são atravessadas pela personagem (aqui há a aproximação com os enquadramentos de não-apropriação do espaço que ocorre no filme *O pântano*).

Fonte: *Leonera* (2008).

Na ocasião da visita, ainda que acompanhada da presença repressora de uma policial, Julia consegue aproveitar a oportunidade para fugir da prisão: chegando à casa da mãe, em um momento de distração de sua “vigia”, consegue trancafiá-la na cozinha. Nessa ação de aprisionar a policial – escolta destinada a garantir que a prisioneira não escape, tirando vantagem da situação – Julia, irônica e subversivamente, inverte os papéis encenados; e a figura da porta, novamente, surge na narrativa revestida de uma potência ambígua, significativa: na sequência em que a jovem empreende a fuga, acompanhada do filho, essa porta tanto se fecha (no sentido literal, encerrando a policial dentro da cozinha) quanto se abre

(no sentido metafórico, libertando a protagonista da vigilância que lhe é imposta e, conseqüentemente, da clausura do cárcere). Adiante, a última barreira enfrentada por Julia terá lugar na fronteira entre a Argentina e o Paraguai, evocando as fugas e os movimentos migratórios tão comuns em sociedades que enfrentam crises e sofrem violências – no filme, o movimento da personagem remete à repressão na Argentina. Nesse último plano não há portas; não há o movimento da câmera, que a partir desse ponto permanece fixa. Há, isso sim, o movimento da caminhada de Julia, que segue acompanhada do filho. Em flagrante libertação do espaço – físico e cinematográfico –, o corpo da personagem segue a caminhada, sugerindo as “possibilidades de encontro” e as significações como “elementos de sociabilidade” (CARLOS, 2001, p. 36) num novo habitar, numa recuperação da identidade – paradoxalmente, com os documentos falsificados que conseguira com uma ex-detenta.

Considerações finais: paisagem e espaço, anestésias e estésias

Pensando no lugar da morada como potência de experiências estéticas vivenciadas por meio de compartilhamento afetivo e sociocultural, e na perspectiva de que o cinema também se revela como lugar de *a-subjetividade*, este estudo tentou revelar os modos de experienciar alguns vestígios de memória pós-ditatorial no NCA, resultado de uma cotidianidade opressora que teve lugar na Argentina durante governos autoritários que ali vigeram no século passado. As imagens da família na obra de Lucrecia Martel e Pablo Trapero, metáforas operando em um cinema que funciona como metonímia do espaço social, possibilitam que a sociedade dialogue consigo mesma, experienciando aquém e além da tela do cinema vivências comuns a todas as gentes que convivem diuturnamente – tanto no âmbito pessoal quanto no social – com causas e conseqüências de sistemas autoritários, com memórias e vestígios de memórias resultantes de políticas públicas opressoras, repressivas e reificantes.

Em *O pântano* e em *Leonera* identifica-se, por intermédio da composição visual configurada na tela do cinema, modos de apropriação do lugar da morada. Nos convívios familiares de *O pântano* se delineia a imobilidade afetiva de corpos

que vegetam no ambiente doméstico, automatizados pela “dinâmica paralisadora” de uma paisagem anestésica. Já em *Leonera*, no convívio forçado imposto pela casa de detenção, percebe-se a emergência de uma mobilidade que proporciona e faculta o habitar nas brechas afetivas, encontradas na apropriação de um espaço estético de acolhimento e compartilhamento de experiências.

Nos dois filmes, nos dois ambientes de morada exibidos, evidenciam-se o claustro e as limitações de mobilidades – mas as modalidades de apropriação são distintas, ressignificando espaços de convívios voluntários, impostos e abortados. Torna-se possível verificar as relações familiares como um enquadramento da sociedade que, por meio das regras de convivências, numa primeira instância promete proteção para em seguida garantir opressão. Pode-se perceber, nitidamente, que os modos de apropriação dos ambientes domésticos, subordinados ao contexto sociocultural afetivo das moradas em que se inserem, podem determinar a constituição dessas topologias em espaços estéticos ou paisagens anestésicas – possibilitando, nas consideradas brechas afetivas do lugar reconhecido como morada, tanto a abertura das travessias quanto a clausura das imobilidades.

Referências

ANDERMANN, J. *Nuevo cine argentino*. Buenos Aires: Paidós, 2015.

AUGÉ, M. *Não-lugares: introdução a uma antropologia da supermodernidade*. Campinas: Papirus, 2007.

BACHELARD, G. *A poética do espaço*. São Paulo: Abril Cultural, 1978.

CARLOS, A. F. A. *Espaço-tempo na metrópole: a fragmentação da vida cotidiana*. São Paulo: Contexto, 2001.

FISCHER, S. *Clausura e compartilhamento: a família no cinema de Carlos Saura e de Pedro Almodóvar*. São Paulo: Annablume, 2006.

FLOCH, J.-M. Alguns conceitos fundamentais em Semiótica Geral. *Documentos de Estudo do Centro de Pesquisas Sociossemióticas*, São Paulo, v. 1, 2001.

FOUCAULT, M. *Vigiar e punir: nascimento da prisão*. Trad. Raquel Ramallete. 42. ed. Petrópolis: Vozes, 2014.

GREIMAS, A. J. *Da imperfeição*. São Paulo: Hacker, 2002.

HEIDEGGER, M. *Conferências e escritos filosóficos*. São Paulo: Nova Cultural, 1979. (Série Os Pensadores).

LACAN, J. *Os complexos familiares*. Rio de Janeiro: Zahar, 1987.

LEONERA. Direção: Pablo Trapero. Produção: Martina Gusmán, Elli Medeiros e Rodrigo Santoro. Buenos Aires: Matanza Cine, 2008. 1 DVD (113 min).

LOPES, D. *No coração do mundo: paisagens transculturais*. Rio de Janeiro: Rocco, 2012.

MOLFETTA, A. Cinema argentino: a representação reativada (1990-2007). In: BATISTA, M; MASCARELLO, F. (Orgs.). *Cinema mundial contemporâneo*. Campinas: Papirus, 2012. p. 177-199.

O PÂNTANO. Direção: Lucrecia Martel. Produção: Lita Stantic. [S. l.]: Lita Stantic Producciones, 2001. 1 DVD (103 min).

O TEMPO e o Modo episódio 3 Lucrecia Martel. 25'49". *concertsdocs*. YouTube. 2015. Disponível em: <<https://goo.gl/s2UE4B>>. Acesso em: 14 jun. 2017.

QUÉRÉ, L. O caráter impessoal da experiência. In: LEAL, B. S.; MENDONÇA, C. C.; GUIMARÃES, C. (Orgs.). *Entre o sensível e o comunicacional*. Belo Horizonte: Autêntica, 2010. p. 19-38.

SANTOS, M. *Metamorfoses do espaço habitado*. São Paulo: Hucitec, 1988.

UCHÔA, F. R.; TAÑO, D. R. A cidade e o campo no nuevo cine argentino: *Mundo grúa* (1999) e o cinema de Pablo Trapero. *Novos Olhares*, São Paulo, v. 5, n. 2, p. 1-18, 2016. Disponível em: <<https://goo.gl/KNvueJ>>. Acesso em: 17 jun. 2017.

XAVIER, I. A janela do cinema e a identificação. In: XAVIER, I. (Org.). *O discurso cinematográfico*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2005. p. 17-25.

submetido em: 21 fev. 2018 | aprovado em: 19 mar. 2018

Bourdieu e as cenas musicais: limites e barreiras

Bourdieu and the music scenes: limits and boundaries

*Marcelo Garson*¹

1 Pós-doutorando em Sociologia na Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF) com bolsa da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes). Doutor em Sociologia pela Universidade de São Paulo (USP) e mestre em Comunicação pela Universidade Federal Fluminense (UFF). E-mail: garson.marcelo@gmail.com.

Resumo

Este artigo é uma reflexão acerca dos limites, barreiras e adaptações necessárias que os conceitos de Bourdieu relativos ao gosto e ao consumo cultural nos impõem quando investigamos objetos específicos. Nesse sentido, selecionamos cenas musicais como elemento de análise a fim de enxergar em que medida noções como campo, *habitus* e capital cultural e social dão conta de analisar as lógicas internas de expressões como essas, cada vez mais mutantes, efêmeras e híbridas.

Palavras-chave

Bourdieu, gosto, cenas musicais.

Abstract

This article reflects on the limits, obstacles and adaptations that Bourdieu's concepts on cultural taste and consumption require when investigating specific objects. In this vein, we chose musical scenes as our object of study in order to see to what extent notions such as field, habitus, cultural and social capitals are useful for analyzing the internal logics of these increasingly changing, ephemeral and hybrid expressions.

Keywords

Bourdieu, taste, music scenes.

Como entender a diversidade de expressões musicais na contemporaneidade? As maneiras de classificar as sonoridades emergentes parecem obedecer a uma lógica muito pouco clara. Em 2008 falávamos em *disco-punk*, mais recentemente, em nova MPB. Nomenclaturas tradicionais são repaginadas, o consagrado se funde ao *pop* e um novo público resgata e remodela os clássicos. Ao que parece, a cultura contemporânea permite o cruzamento irrestrito e em escala global de todo tipo de sonoridade, produzindo novos estilos cujo ciclo de ascensão e queda é cada vez mais rápido. Qual é o sentido dessa diversidade? Ou melhor, será que a noção de “sentido” e “lógica” ainda é útil para compreendermos a paisagem musical contemporânea?

Influenciados pelo referencial teórico pós-moderno, a partir dos anos noventa, um grupo de pesquisadores chamados pós-subculturalistas afirmou, em linhas gerais, que a busca pelo sentido nas expressões juvenis contemporâneas estava destinada ao fracasso. Seu objetivo era se opor a nomes como Stuart Hall (1976) e Phil Cohen (1997), que, na década de 60, utilizaram as classes sociais e a noção de autenticidade como chaves para compreender a eclosão, e posterior incorporação ao mercado, das subculturas da classe trabalhadora – *teds*, *mods*, *rockers*, *skinheads* – surgidas na Inglaterra do pós-guerra.

Na perspectiva pós-subcultural, a paisagem contemporânea caracterizada pela presença dominante da mídia e explosão de signos de consumo faz que a imagem reine soberana. Sentido, significado, coerência e, principalmente, autenticidade tornam-se palavras do passado. Resta celebrar a diversidade, fluidez e efemeridade dos signos e rituais que singularizam cada grupo juvenil (BENNET, 1999; MUGGLETON, 2003). Poucos termos sintetizam tão bem esse posicionamento quanto “supermercado de estilos”, expressão que busca dar conta das infinitas possibilidades disponíveis hoje para criação de identidades fluidas, livres das regras e amarras que caracterizavam os modos de expressão característicos da modernidade (POLHEMUS, 2016).

No caso específico da música, Andy Bennet (1999), em sua etnografia da cena de música eletrônica de Glasgow, mostrou como, em um mesmo evento,

diferentes sonoridades conviviam, misturando sucessos do passado com estilos do presente. Diante disso, a audiência, que não se segmentava por estilos musicais, estaria disposta a transitar e experimentar tudo. Para Bennet, isso era sintoma da ordem pós-moderna em sua fragmentação – diversidade, fluidez e falta de preocupação com a autenticidade. Essa última dimensão ficava ainda mais clara perante um grupo de jovens ingleses, filhos de asiáticos, que não viam incompatibilidade em seus gostos musicais; eles misturavam *bhangra*, um estilo tradicional de música indiana, e rock ocidental.

No entanto, essa suposta liberdade e pluralidade deve ser vista com ressalvas. A multiplicação de eleições, comunidades virtuais e fã-clubes mostram como a forma de classificar, valorar e organizar sonoridades ainda é importante na cultura contemporânea. A questão do gosto, portanto, torna-se fundamental. Nosso objetivo é colocá-la no centro de nossas preocupações, a fim de compreender a lógica que organiza as expressões musicais contemporâneas. Observando suas estruturas internas, investigaremos como se constroem hierarquias de valor cada vez mais complexas e mutantes. Nelas, ao contrário do que afirma a perspectiva pós-subcultural, a noção de autenticidade, a busca por “soar verdadeiro”, ainda é fundamental.

Para defender nossa tese, valemo-nos da obra de Pierre Bourdieu (1985, 1989, 1990, 2007). Sua sociologia do gosto mostra como a aparente trivialidade inscrita nas escolhas que fazemos todos os dias em matéria de vestuário, alimentação e entretenimento esconde uma série de regras que operam à nossa revelia. Não naturais, tais critérios são resultado de disputas pela fixação de determinados paradigmas de gosto. No entanto, o trabalho de Bourdieu é todo baseado na noção de campo, que trata de esferas de produção de saber, como a arte, ciência e matemática. Elas possuem suas próprias regras de funcionamento, além de se caracterizarem pela reivindicação de autonomia, ou seja, ingerência a determinantes externos.

O exemplo da arte é ilustrativo: pela libertação econômica e social da tutela da aristocracia e da Igreja, que até então definia seus valores éticos e estéticos, o

campo artístico se torna autônomo, sendo capaz de construir os próprios critérios de produção e julgamento (BOURDIEU, 2005). Vale notar que a autonomia nunca é absoluta, mas nem por isso é menos importante como propriedade de funcionamento dos campos. As instâncias de seleção e consagração específicas deixam isso claro: ainda que subordinadas a pressões econômicas, como no caso das editoras, elaboram julgamentos e escolhas baseadas em códigos e valores próprios, inacessíveis externamente.

Ao estudar objetos como a música eletrônica ou *hip-hop*, é necessário cautela, pois as relações com a mídia e o mercado tornam suas fronteiras muito mais fluidas que os campos estudados por Bourdieu, que tendem à conservação e fechamento. Nas cenas, o impulso à mudança e a relação com determinantes externos é essencial, o que impede colocar a questão da autonomia da mesma forma.

Este artigo, portanto, investiga o limite dos conceitos de Bourdieu para compreender as cenas musicais contemporâneas. A noção de cena remete a um “espaço cultural no qual uma gama de práticas musicais coexistem, interagindo umas com as outras através de uma diversidade de processos de diferenciação e de acordo com trajetórias amplas e variáveis de mudança e intercâmbio” (STRAW, 1991, p. 9). A utilidade do conceito está na capacidade de lidar com a fluidez dos códigos e fronteiras que caracterizam a paisagem musical contemporânea, sem cair, no entanto, na perspectiva pós-subcultural, que enxerga essa paisagem como território livre de regras e constrangimentos. Utilizada por diversos pesquisadores, a noção de cena mostra, assim, a sua relevância (AMARAL et al., 2017; HERSCHMANN, 2016; JANOTTI JUNIOR; SÁ, 2013; SOARES, 2016).

Investigar os códigos de cada cena é analisar uma série de dilemas compartilhados: que festas “valem a pena”, quem são os pioneiros, quem são os recém-chegados, quem são os “vendidos para o sistema”, quem são os “genuínos”, de que gêneros podemos gostar, que outros gêneros *precisamos* odiar, que artistas devemos conhecer, que artistas temos que desprezar. A resposta a essas questões muda com o tempo e depende do jogo de forças de cada cena. Quanto maior o

prestígio de certos grupos, maior é a capacidade de impor seus critérios de gosto como se fossem regras naturais e definitivas, escondendo, assim, o processo de lutas de que são produto.

A relação entre Bourdieu e cenas musicais já foi analisada por Sarah Thornton (1996) em *Club cultures*, livro que detalha a estrutura interna da cena de música eletrônica inglesa, definida como uma cultura de gosto que opera por meio da distinção social. Logo, este texto é um diálogo direto com Thornton e ainda busca se aprofundar em algumas noções de Bourdieu pouco investigados pela autora, como *habitus*, campo e capital social. Nosso objetivo, como um todo, é assinalar limites, barreiras e adaptações necessárias ao uso dos conceitos do sociólogo para compreender as dinâmicas musicais contemporâneas.

A perspectiva sociológica do gosto

Descobrir como determinados paradigmas de gosto tornam-se superiores a outros, denunciar a lei de formação de um bom gosto e seu correlato mau gosto é a intenção Bourdieu. A sociologia do gosto não implica rejeição à apreciação estética. O objetivo da análise científica do julgamento artístico é, sobretudo, político: ela revela como a fruição estética aparentemente desinteressada é lugar de divisões, barreiras, segregação e conflitos de poder. O gosto, “propensão e aptidão à apropriação – material e/ou simbólica – de uma determinada categoria de objetos ou práticas classificadas e classificadoras” (BOURDIEU, 2007, p. 165), envolve as tarefas de classificação e valoração por meios das quais os indivíduos posicionam os outros e si próprios no espaço social.

Assim, trava-se uma batalha “com poderes concorrentes, hostis, aliados ou neutros, os quais é preciso aniquilar, intimidar, conchavar, anexar ou coligar”, na busca pela legitimidade de posições. Esta conquista se traduz na aceitação de seus discursos não como mais uma versão dos fatos, mas como *a expressão da verdade*, pois “se há uma verdade, é que a verdade está em jogo nas lutas, [assim, há uma] pretensão à universalidade, ao juízo absoluto” (BOURDIEU,

1989, p. 293). Dessa forma, cria-se uma divisão entre quem “naturalmente” possui capacidade estética e os dela desprovidos.

Quando debatemos juízos de valor, acreditamos estar só expressando opiniões. Não nos damos conta de, com isso, almejar a fixação de uma verdade. Ao longo do processo, age um poder simbólico, invisível, que todos exercem e a que todos estão sujeitos, mesmo sem saber. Agindo inconscientemente, ele cria um efeito de cumplicidade, o que o torna tão poderoso. O poder simbólico é o mecanismo de construção da nossa percepção da realidade, a força que nos conforma à situação vigente, que passa a ser encarada como a ordem natural das coisas.

Assim, Bourdieu reivindica que a “sociologia deve incluir uma sociologia da percepção do mundo social, isto é, uma sociologia da construção de visões do mundo, que também contribuem para a construção desse mundo” (1990, p. 157). O mundo social é, assim, uma construção social que implica em atos de classificação e rotulamento. Os juízos de valor, que cotidianamente exprimem nossos gostos, produzem o real. Se mudarmos as formas de classificar o mundo, toda a sua estrutura, tal como a conhecemos, também se alterará.

Isso nos permite falar de dominantes e dominados: os primeiros, dotados de maior volume de capital cultural, detém o monopólio da violência simbólica, ou seja, o poder de legitimar suas concepções de mundo e torná-las aceitas pelos segundos, que a elas podem se opor, buscando fazer valer concepções alternativas dentro do mesmo campo de disputa. O processo de julgar é, assim, uma arena de disputas simbólicas. Mexer nos rótulos que designam indivíduos, espaços e produtos culturais é alterar as classificações e o sistema desigual de forças que estruturam o mundo social. Isso se exprime nas nossas corriqueiras discussões sobre gosto musical. Debater a compatibilidade de um artista a certo gênero é uma das situações mais comuns e controversas quando se discute música. O que está em jogo não é encontrar o nome “certo” para uma sonoridade que já existe, mas perceber que ela passa a existir no momento em que é reconhecida e, para tanto, a nomeação é fundamental. O sujeito que tem o poder de nomear demonstra autoridade cultural e capacidade de atuar como mediador de gosto.

Até aqui, o instrumental de Bourdieu pode ser aplicado sem grandes problemas. Ao acompanharmos fóruns de discussão, comunidade virtuais, resenhas críticas ou comentários banais na saída de um show, vemos como os atores se esforçam em tecer hierarquias de valor para o que escutam. Essas simples expressões de ponto de vista encerram atos de violência simbólica, meio de se distinguir e fazer que seu paradigma de gosto se imponha socialmente.

Campo

A obra de Bourdieu tem por objetivo desvendar os mecanismos de dominação e reprodução da ordem social. A sociedade é vista como um espaço recortado por relações de poder que distanciam indivíduos, grupos, e indivíduos dentro de um mesmo grupo. O conceito de campo (1983, 1997) é utilizado para compreender como a realidade se estrutura a partir de relações de poder desiguais. Desse jogo de poder, participam grupos, classes e indivíduos posicionados em um campo de disputas. Um campo é “um espaço social estruturado, um campo de forças – há dominantes e dominados, há relações constantes, permanentes, de desigualdade, que se exercem no interior desses espaços – que é também um campo de lutas para transformar ou conservar esse campo de forças” (1997, p. 57). Suas “propriedades dependem das posições nestes espaços”; os campos são locais onde “se encontrará uma luta, da qual se deve, cada vez, procurar as formas específicas, entre o novo que está entrando e que tenta forçar o direito de entrada, e o dominante que tenta defender o monopólio e excluir a concorrência” (BOURDIEU, 1983, p. 89).

Podemos falar de um campo de poder global, a estruturar a própria sociedade, mas também de campos de poder específicos, como a arte, a matemática ou a ciência. Eles giram ao redor de objetos de disputa particulares, mas que obedecem a leis gerais, pautadas sobre o monopólio da violência simbólica, isto é, o poder de fabricar e impor a verdade. Os campos de produção simbólica só podem ser analisados a partir de sua conexão com o campo de poder global, na medida em que funcionam como “microcosmos da luta simbólica” (BOURDIEU, 1989, p. 12).

As posições desiguais em seu interior são produto da distribuição assimétrica de capital, seja ele econômico (dinheiro) ou cultural (conhecimento), o que permite aos grupos e indivíduos o acesso diferenciado a pré-requisitos para o usufruto de bens da cultura legítima. As classes sociais ocupam, aqui, um papel central, já que organizam o acesso desigual ao conhecimento legítimo e às formas legítimas de se julgar. Mas as classes não são realidades evidentes: elas precisam antes ser construídas.

A classe (ou o povo, ou a nação, ou qualquer outra realidade social de outro modo inapreensível) existe se existirem pessoas que possam dizer que elas são a classe, pelo simples fato de falarem publicamente, oficialmente, no lugar dela, e de serem reconhecidas como legitimadas para fazê-lo por pessoas que, desse modo, se reconhecem como membros da classe, do povo, da nação ou de qualquer outra realidade social que uma construção do mundo realista possa inventar e impor (BOURDIEU, 1990, p. 168).

Nesse sentido, quando analisamos determinada cena musical, é necessário detectar que tipo de variável social dá acesso a posições de poder. Muitas vezes o protagonismo não é da classe, mas do gênero, etnia, geração etc. Detectada a variável central, é necessário perceber como ela se constrói. Assim, além de afirmar a centralidade da classe, para o punk, e do gênero, para as *riot grrrls*, é necessário perceber como essas noções se plasmam em rituais e símbolos específicos. No caso das *riot grrrls*, trata-se de uma variante do punk feita por mulheres. O trabalho de Gottlieb e Wald (1994) mostra como, através de roupas, cortes de cabelo, declarações na mídia e, fundamentalmente, de canções com ritmo acelerado, distorções, gritos e letras que falam de aborto, incesto e lesbianismo, um grupo de feministas deu início a uma cena musical cujo objetivo era contestar a noção do rock como gênero “essencialmente” masculino. Assim, compreender esses códigos e manuseá-los de acordo com os parâmetros definidos pelo grupo é o pré-requisito para ser reconhecido nesse universo.

Isso evidencia como as cenas musicais também são guiadas por regras próprias e definições do que, internamente, se toma por cultura legítima. No

entanto, isso não faz que a noção de campo e cena se alinhem facilmente. O trabalho de Bourdieu lida muito melhor com a conservação da ordem do que com sua mudança. Mesmo que ele tenha analisado casos excepcionais de revolução simbólica, cristalizados na figura de Manet, na pintura (1989), e Flaubert, na literatura (2005), o impulso dominante no campo é a conservação. A tradição mostra seu peso, atuando por meio de instituições e agentes que buscam manter as hierarquias sociais estabelecidas.

Nas cenas musicais, o peso da tradição não é de todo desprezível, mas a mudança faz parte da ordem cotidiana, dispensando revoluções para ocorrer. Estilos musicais e artistas estão a todo o tempo em ciclos de queda e ascensão. A noção de cena busca capturar as lógicas que escapam ao conceito de comunidade, preocupado com manifestações construídas ao redor de uma localidade que tenha tradição e estabilidade como valores centrais. As cenas não dizem respeito a todo o tipo de manifestação musical contemporânea, mas àquelas em que a pluralidade de sentidos e a lógica dos cruzamentos é mais central que a reivindicação da força das raízes e mitos de origem (STRAW, 1991, 2006).

A noção evidencia como as atividades usuais de escutar música, conversar e dançar são repletas de códigos e sentidos ocultos. É necessário, portanto, desvendar o que está em jogo nessa ordem, repleta de hierarquias e mecanismos de distinção. Logo, não é possível pensar as cenas enquanto campos, mas podemos utilizar certas propriedades dos campos para pensá-las, já que ambos são locais de disputa simbólica. Os códigos que organizam as cenas – quais são os artistas em ascensão e declínio, as gravadoras proeminentes, quem é *indie*, quem é *mainstream*, quais os festivais mais populares – decorrem dessa disputa, evidenciando uma assimetria de poderes. Seus limites e fronteiras não possuem a mesma rigidez dos campos, mas ainda são de grande importância para se compreender as lógicas que organizam os mapas musicais contemporâneos.

Ortodoxos e heterodoxos

A estrutura das cenas deriva do poder desigual de seus agentes, o que depende de sua autoridade e seu capital cultural. A tentativa de conservação e subversão dos valores dominantes convive lado a lado. Assim, se instaura “uma luta, da qual se deve, cada vez, procurar as formas específicas, entre o novo que está entrando e que tenta forçar o direito de entrada e o dominante que tenta defender o monopólio e excluir a concorrência” (BOURDIEU, 1983, p. 89). Dela participam ortodoxos e heterodoxos. Os primeiros buscam manter os limites do campo, bem como sua hierarquia de poder, enquanto os segundos tentam subvertê-las.

Como dissemos, a noção de cena enfatiza os cruzamentos, e não os mitos de origem. Isso não quer dizer que tais mitos sejam desprezíveis. Na cena de música eletrônica, o *techno* de Detroit e o *house* de Chicago, estilos que se construíram nos anos 80, até hoje se mantêm como mitos de origem, sustentados por DJs e entusiastas que cultuam os “pais fundadores”. Isso mostra que, mesmo em gêneros que abraçam as novas tecnologias, uma certa imagem de “raiz” se mantêm, ainda que ela esteja a todo tempo em tensão com novos estilos e agentes que a resgatam ou desafiam (GARSON, 2009).

Uma cena musical depende de uma série de agentes (músicos, bandas, empresários, jornalistas, donos de casa noturna) e instituições (gravadoras, veículos de comunicação, lojas de disco) que lhe dão suporte. A chegada de novas sonoridades e agentes obriga a estrutura vigente a reorganizar-se para os acolher, o que sinaliza possíveis perdas de prestígio aos atores dominantes. Artistas que afirmam que sua sonoridade é “de raiz”, que “não se vendem ao sistema”, ou que “sua música tem história” agem de forma conservadora, idealizando um passado que teria se corrompido. Eles visam controlar as subversões e interferências para não serem prejudicados com a mudança dos sistemas de atribuição de lucros simbólicos já estabelecidos nas cenas.

Em sentido oposto, estão os heterodoxos: os recém-chegados que buscam subverter os esquemas vigentes, forçando o reconhecimento de procedimentos não

legitimados pelo grupo. Podem comportar também figuras já estabelecidas, que tencionam os limites firmados. Quando cruzam os espaços de circulação legítimos e são acusados de “se prostituir” e “se vender ao sistema”, retrucam acusando os ortodoxos de “elitistas” ou “esnobes”. Com isso, esses agentes denunciam as bases em que o discurso de dominação se assenta, mostrando sua parcialidade e evidenciando que a ordem estabelecida só se perpetua ao ser sustentada por uma estrutura de agentes que dela obtêm lucros simbólicos.

Habitus

Para compreender a lógica que está na origem da maneira como os indivíduos classificam a realidade social, é preciso ter claro o conceito de *habitus*, um “sistema de posições duráveis, estruturas estruturadas predispostas a funcionar como estruturas estruturantes” (BOURDIEU, 1987, p. 15), isto é, “sistema de esquemas de produção de práticas e também sistema de esquemas de percepção e apreciação das práticas” (BOURDIEU, p. 158). O conceito explica como a representação que os agentes fazem do mundo social – o modo como avaliam e classificam a realidade – é consequência da posição que ocupam nesse espaço desigual, que é a interiorização mental de suas barreiras sociais. O *habitus* age de forma inconsciente; assim, é “coletivamente orquestrado sem ser o produto da ação combinada de um maestro” (BOURDIEU, 1974, p. 15).

O *habitus* se forma a partir de certos limites impostos pelo campo, construindo-se ao longo de nossa vida. Sua ação tem início bem cedo no meio familiar. Sendo um resultado da ação prática dos indivíduos no mundo, possui um componente individual, atrelado à trajetória de vida de cada sujeito, mas também coletivo, produto de coerções estruturais que posicionam os indivíduos de forma desigual no espaço social. A ação do *habitus* independe de vontade ou consciência individuais.

O *habitus*, então, é o mediador entre indivíduo e sociedade: ele explica como o agir individual está condicionado por constrangimentos sociais que, ao serem internalizados, passam a guiar a ação dos sujeitos no mundo. A sociedade

deposita toda sua estrutura desigual na mente dos indivíduos, que a transforma em categorias de distinção que orientam posicionamentos em situações particulares. As estruturas sociais tornam-se, assim, estruturas mentais, o que permite falar em “interiorização da exterioridade e exteriorização da interioridade” (BOURDIEU 1983, p. 47).

Dando primazia à ação prática do indivíduo no mundo, Bourdieu atenta às instituições como espaços constituintes de diferentes *habitus*. Ao partilharem condicionamentos sociais similares, o que pressupõe a ação do mesmo conjunto de instituições, os grupos de indivíduos desenvolvem esquemas de classificação (gostos) e ação semelhantes. Nesse sentido, podemos falar de *habitus* de classe, próprios a um determinado estrato social, mas também *habitus* masculino, burguês ou nacional. A escola, um dos exemplos mais estudados pelo sociólogo, é encarada como o local onde são inculcadas e naturalizadas as formas dominantes de se portar e de julgar. Ainda que possamos falar em cultura dominante, existem vários elementos – de origem social, espacial, étnica – que participam da formação do *habitus*, imprimindo diferenças nas formas de pensar e agir de grupos e indivíduos (BOURDIEU, 1990).

É difícil afirmar que as cenas musicais constituem algum *habitus* específico, pois, mesmo que elas participem da construção dos valores e laços sociais de seus participantes, não têm o poder de regular de forma durável ou permanente as tomadas de posição dos indivíduos, diferentemente do gênero e da nacionalidade. São diversos os graus de comprometimento de cada indivíduo às cenas musicais, o que resulta em uma incorporação variável de seus códigos. É bastante comum o trânsito entre diferentes cenas. Tão logo cesse o contato com alguma delas, seus valores, ainda que deixem resquícios, dificilmente terão a mesma participação na subjetividade individual. Isso já fica claro no trabalho pioneiro acerca das subculturas, em que se notava como a construção de famílias levava os indivíduos ao abandono das subculturas e dos estilos de vida que as caracterizavam (HALL; JEFFERSON, 1976).

Do conceito do *habitus* é útil reter a função das instituições enquanto agentes de construção e socialização dos padrões dominantes de gosto, que, por

sua vez, orientam os agentes em suas tomadas de posição. Esses padrões se expressam na maneira como os indivíduos são recebidos na entrada de uma casa noturna, julgados pela música que escutam ou maneira como se vestem. Pelo grau de engajamento nos rituais que caracterizam as cenas – frequentar festas, bares, lojas de disco, produzir eventos, participar de comunidades virtuais – os indivíduos aos poucos incorporam seus padrões de gosto e conduta, passando a reproduzi-los inconscientemente como verdades. Interessa-nos perceber como esse mecanismo de transmissão e incorporação age nas cenas, que, mesmo não dispendo de instituições que conformem um *habitus*, não estão livres de lógicas de atribuição de valor.

Capital cultural e social

O volume de capital cultural de um indivíduo ou instituição faz com que seu juízo de valor seja acatado como bom ou mau gosto, evidenciando posições assimétricas de poder no mesmo espaço. Ao consumo cultural se atrelam certas maneiras legítimas de usufruto. A conformação e o poder de definir essas regras é proporcional ao prestígio de cada agente.

“Os bens culturais podem ser apropriados ao mesmo tempo materialmente – o que pressupõe capital econômico – e simbolicamente – o que pressupõe capital cultural” (BOURDIEU, 1985, p. 247). Disso deriva uma apropriação material que diz respeito a mercadorias palpáveis, e imaterial, que aponta as condições de seu usufruto legítimo, mostrando como o consumo pressupõe um sentido, um código cultural e uma maneira de ler. Não se trata de afirmar que cada produto dispõe de uma forma consagrada de usufruto. Há um campo de possibilidades que encerra diferentes graus de legitimidade para cada uso, isto é, diferentes níveis de conformação aos usos dominantes; aqueles eleitos como “corretos”, pois são produto de uma história de lutas e de atos de violência simbólica.

O ajustamento aos códigos do grupo demanda a interiorização de seus modos de apreciação e julgamento. Mesmo na análise de grupamentos juvenis contemporâneos ou cenas musicais, cujos códigos estão a toda hora se modificando,

a autenticidade, a necessidade de soar verdadeiro ainda é bastante importante (GARSON, 2009; SÁ; GARSON; WALTENBERG, 2009). Essa capacidade só se adquire mediante o pertencimento aos grupos e engajamento em seus rituais consagrados. É pela relação que se estabelece com as instituições que os sujeitos absorvem, progressivamente, os códigos legítimos, constituindo seu capital cultural.

Buscando reconhecer a importância do capital cultural nas cenas musicais, Thornton (1996) mostra o conhecimento dos códigos legítimos sendo usado como forma de distinção. Nesse processo, os signos consumidos devem ser reconhecidos coletivamente, exibidos e postos à prova tanto na forma de *comodities* – capital cultural objetificado (roupas, discos, livros etc.) –, quanto na forma de discursos – capital cultural incorporado (a qual festa se vai, qual DJ se conhece, qual música se escuta).

Na análise da autora, a presença maciça das mídias na cultura contemporânea – tanto as massivas quanto as segmentadas – faz delas agentes centrais na formação dos códigos culturais próprios às cenas. É por uma relação de proximidade ou afastamento com certos tipos de mídia que os integrantes das cenas musicais definem seus valores e paradigmas. Através delas, o capital cultural de um grupo é construído e distribuído, o que forja uma identidade coletiva². O esforço de Thornton atualiza a obra de Bourdieu para lidar com as configurações da cultura contemporânea.

Aqui, esbarramos mais uma vez na rigidez dos conceitos do sociólogo. A noção de capital cultural é completamente atrelada à de *habitus* e, portanto, sujeita às mesmas ressalvas já feitas. Ao tratar da interiorização de regras sociais, somos levados ao conceito de capital cultural incorporado: “um ter que se tornou ser, uma propriedade que se fez corpo e tornou-se parte integrante da ‘pessoa’, um *habitus*” (BOURDIEU, 1990, p. 74). Trata-se de uma inscrição inconsciente de todo o conhecimento adquirido no corpo do indivíduo que se exprime em atividades

2 Trabalhos recentes confirmam a importância das mídias, em especial dos meios digitais como forma de negociar os códigos legítimos às cenas (SÁ; MARCHI, 2005).

mundanas: falar, andar, comer. É um processo que se desenrola lentamente e tende a se perpetuar.

Esse efeito de permanência, somado à possibilidade de comandar as escolhas dos sujeitos de forma ampla, merece ser mais bem tratado. As cenas são frequentadas por públicos diversos: comportam desde quem faz da música seu elemento principal de sociabilidade até um grande número de “curiosos”, que circulam em vários tipos de cena sem estabelecer laços fortes com nenhuma. É possível falar de capital cultural incorporado em relação aos primeiros, mas não aos segundos, que estão bem representados pelos já mencionados jovens entrevistados por Bennet (1999) em Glasgow, que consomem música de forma fragmentada, sem estabelecer laços fortes com nenhum estilo ou subcultura em particular.

Não se quer com isso afirmar que o público leigo, por desconhecer os códigos das cenas musicais, está a eles imune. Isso fica claro quando Thornton (1996, p. 55) menciona o caso de recém-chegados que são barrados na porta de casas noturnas por não estarem vestidos da maneira “certa”, não conhecerem as músicas “certas” nem as pessoas “certas”. Ao analisar uma cena musical, é necessário perceber que as disputas de gosto fazem muito pouco sentido para grande parte do público que flutua nesses espaços, sem neles se engajar. Para esses indivíduos, não há grandes incentivos para participar de disputas simbólicas ou serem reconhecidos pelos membros mais antigos. Ao tratar a cena eletrônica como uma comunidade de gosto, não diferenciando o grau de comprometimento dos diferentes segmentos de público que por ela circulam, Thornton afirma que todos os indivíduos estão igualmente atrelados às disputas simbólicas, o que é difícil de sustentar.

Outro conceito que nos ajuda a entender a dinâmica dos públicos é o de capital social: uma rede de relações sociais, uma filiação a um determinado grupo, o que pode criar reconhecimento mútuo entre seus membros, resulta em crédito e prestígio individual. O que explica a falta de prestígio dos recém-chegados é a inexistência de sujeitos que lhes deem uma credencial dentro do grupo. O capital

social é diretamente ligado ao capital cultural. Como este só existe a partir do momento em que é certificado pelo grupo, é necessária uma rede de relação que proceda a essa certificação. Assim, a ausência de capital social também age em prejuízo do capital cultural. O que pode parecer uma simples escolha – ir à festa A ou B, ler a revista X ou Y, acessar o site C ou D – impõe-se como verdadeira obrigação para manter o status adquirido e fazer jus à imagem construída no grupo.

Como o capital é fruto direto do reconhecimento social, ele é bastante frágil, pois supõe acumulação lenta e gradual, mas é facilmente perdido quando o indivíduo se engaja em práticas não legitimadas pelo grupo. O que diferencia os indivíduos dentro de uma cena musical é a importância que os rituais ocupam na constituição de sua identidade individual, determinando o engajamento não só inconsciente, mas também voluntário, nas disputas simbólicas que regem tais espaços. No caso dos recém-chegados, é baixo o capital social e cultural, o que lhes põe à margem das disputas e obrigações impostas aos estabelecidos. Assim, o poder e a influência das regras de uma cena musical não afetam igualmente os indivíduos.

Considerações finais

Apesar de efêmeras, híbridas e plurais, as cenas musicais na contemporaneidade ainda são passivas de análise. Para tanto, recorreremos a Bourdieu. No entanto, como sua obra é toda baseada em esferas de produção de conhecimento cuja lógica de reprodução e conservação é mais importante que a mudança, é necessário sublinhar uma série de limites e adaptações. Encorajando a aplicação dos conceitos do sociólogo a objetos que operam numa chave diferente, este artigo buscou sinalizar uma forma possível de adaptação, que tenta contornar a rigidez de certas noções, mas também não mutila por completo seu sentido original. Nesse percurso, resgatamos o trabalho de Thornton, a fim de verificar em que medida certas noções de Bourdieu, não aprofundadas em seu trabalho, podem nos ajudar, e de que maneira suas interpretações, apesar de instigantes, deixam a desejar em alguns pontos.

Referências

AMARAL, A. et al. *Mapeando cenas da música pop: cidades, mediações e arquivos*. João Pessoa: Marca de Fantasia, 2017.

BENNETT, A. Subcultures or neo-tribes? Rethinking the relationship between youth, style and musical taste. *Sociology*, Thousand Oaks, v. 3, n. 3, p. 599-617, 1999.

BOURDIEU, P. *A economia das trocas simbólicas*. São Paulo: Perspectiva, 1974.

_____. Algumas propriedades dos campos. In: _____. *Questões de sociologia*. Rio de Janeiro: Marco Zero, 1983. p. 89-94.

_____. The forms of capital. In: RICHARDSON, J. *Handbook of theory and research for the sociology of education*. Nova York: Greenwood, 1985. p. 241-258.

_____. *O poder simbólico*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1989.

_____. Espaço social e poder simbólico. In: _____. *Coisas ditas*. São Paulo: Brasiliense, 1990. p. 149-168.

_____. *Sobre a televisão*. Rio de Janeiro: Zahar, 1997.

_____. *As regras da arte*. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 2005.

_____. *A distinção: crítica social do julgamento*. São Paulo: Zouk, 2007.

COHEN, P. Subcultural conflict and working-class community. In: THORNTON, S.; GELDER, K. (Org.). *The subcultures reader*. Londres: Routledge, 1997. p. 149-62.

GARSON, M. *Quem é o melhor DJ do mundo: disputas simbólicas na cena de música eletrônica*. 2009. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Universidade Federal Fluminense, 2009.

GOTTLIEB, J.; WALD, G. Smells like teen spirit: riot grrrls, revolution, and women in independent rock. In: ROSE, T.; ROSS, A. (Org.). *Microphone fiends: youth music and youth culture*. Nova Iorque: Routledge, 1994.

HALL, S.; JEFFERSON, T. (Ed.). *Resistance through rituals: youth subcultures in postwar Britain*. Londres: Hutchinson, 1976.

HERSCHMANN, M. Construindo uma cena musical independente em Niterói no início do século XXI: o estudo de caso dos coletivos Arariboia Rock e Ponte Plural. *E-Compós*, Brasília, v. 17, n. 1, 2014. 20 p.

JANOTTI JUNIOR, J.; SÁ, S. P. (Orgs.). *Cenas musicais*. São Paulo: Anadarco, 2013.

MUGGLETON, D. What is post-subcultural studies anyway? In: MUGGLETON, D.; WEINZIERL, R. (Orgs.). *The post-subcultures reader*. Oxford: Berg, 2003. p. 3-23.

POLHEMUS, T. No supermercado do estilo. *Contracampo*, Niterói, v. 35, n. 2, p. 7-12, ago./nov. 2016.

SÁ, S. P.; MARCHI, L. de. Não basta ser DJ: tem que ser underground! *Famecos*, Porto Alegre, v. 12, n. 16, p. 56-67, abr. 2005.

SÁ, S.; GARSON, M.; WALTENBERG, L. Música eletrônica e rock entre ruídos e riffs: gêneros musicais em tempos de hibridismo. In: BORELLI, S.; FREIRE FILHO, J. (Org.). *Culturas juvenis no século XXI*. São Paulo: Educ, 2009. p. 171-194.

SOARES, T. Recife não é Belém, brega não é tecnobrega. In: CONGRESSO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO NA REGIÃO NORDESTE, 18., 7-9 jul. 2016, Caruaru. *Anais...* [S.l.]: Intercom, 2016.

STRAW, W. *Systems of articulation, logics of change: scenes and communities in popular music. Cultural Studies*, Londres, v. 5, n. 3, p. 361-375, 1991.

_____. *Scenes and sensibilities. E-Compós*, Brasília, ago. 2006. 16 p.

THORNTON, S. *Club cultures: music, media and subcultural capital*. Londres: Wesleyan University Press, 1996.

submetido em: 21 dez. 2017 | aprovado em: 27 fev. 2018

André Bazin e a intermedialidade: por uma historicidade impura do cinema

André Bazin and intermediality: for an impure historicity of cinema

*Margarida Maria Adamatti*¹

1 Doutora em Meios e Processos Audiovisuais pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP). Desenvolve, com o apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes), pesquisa de pós-doutorado na Universidade Federal de São Carlos (UFSCar), onde é professora colaboradora (Programa Nacional de Pós-Doutorado – PNPd/Capes) do Programa de Pós-Graduação em Imagem e Som (PPGIS). E-mail: mmadamatti@hotmail.com.

Esse artigo é resultado da palestra “André Bazin e a intermedialidade: por uma historiografia impura do cinema”, realizada na Universidade Federal de São Carlos, sob a organização do Grupo de Pesquisa Cinemídia – Grupo de Estudos sobre História e Teoria das Mídias Audiovisuais. Agradeço ao Cinemídia pela interlocução travada nesses anos e ao Intermídia Project – Towards an Intermedial History of Brazilian Cinema: Exploring Intermediality as a Historiographic Method, ao qual esse artigo está atrelado.

Resumo

Pioneiro *avant la lettre* da intermedialidade, André Bazin não desprezou as possibilidades artísticas do diálogo entre o cinema e as demais mídias. Longe de uma postura purista, Bazin demonstrou como esses entrelaçamentos trouxeram uma inevitável historicidade ao cinema e a possibilidade de aprimoramento da forma fílmica. Num movimento pendular entre a noção de autoria e o elogio à criação anônima das artes, Bazin agregou a arqueologia das mídias ao debate do específico. Através da articulação entre a análise fílmica e o estudo do contexto, os artigos sobre a adaptação teatral e literária abrem-nos caminhos de pesquisa para abordagens intermediárias do cinema. A nossa proposta pretende decompor a metodologia baziniana e apresentar as disputas internas do campo cinematográfico em torno da autoria e do específico.

Palavras-chave

André Bazin, intermedialidade, adaptação, *Cahiers du Cinéma*, *mise-en-scène*.

Abstract

André Bazin was the *avant la lettre* of intermediality, he did not ignore the artistic possibilities of dialogue between cinema and other media. Far from a purist posture, Bazin showed how these intertwinements brought an inevitable historicity to cinema, as well as the possibility of improving the film form. In a pendulum movement between the notion of authorship and the praise of anonymous creation of arts, Bazin added the archaeology of media to the debate of the specific. Articulating between film analysis and the study of context, these articles on theatrical and literary adaptations open research fields for an intermedia approach to cinema. This article seeks to decompose the Bazinian methodology, and to show the internal disputes of the cinematographic field around the concepts of authorship and of the specific.

Keywords

André Bazin, intermediality, adaptation, *Cahiers du Cinéma*, *mise-en-scène*.

Enquanto, historicamente, a teoria clássica do cinema preferiu realçar a noção de específico fílmico, a intermedialidade trilhou o caminho oposto, ressaltando o estudo das interações, interferências, diálogos e zonas comuns entre as mídias. Se a abordagem da intertextualidade² possui uma temporalidade bem mais longa (CLÜVER, 2006), Lúcia Nagib e Anne Jerslev (2014) consideram o texto “Por um cinema impuro: defesa da adaptação”, de André Bazin (1991), como um pioneiro da área de intertextualidade no cinema.

A proposta do artigo é demonstrar não só a originalidade de Bazin, mas também realçar como a forma textual conseguiu conciliar o estudo do específico cinematográfico à autoria individual e coletiva, por meio de um movimento pendular. Construindo uma arqueologia entre o cinema e outras mídias, o crítico francês evidenciou como a presença do teatro ou da literatura pode agir sob a forma fílmica. O diferencial baziniano advém de uma abordagem concomitante do específico do cinema, da historicidade e do contexto de produção, possibilitando abrir caminhos conceituais em torno da intermedialidade no cinema. O artigo propõe quatro eixos de análise concomitantes: 1. a arqueologia da mídia; 2. o aprimoramento da forma cinematográfica pela presença de outras mídias; 3. as disputas do campo cinematográfico em torno do específico; 4. a autoria e o estilo social como caminhos de pesquisa da intermedialidade.

Uma arqueologia das mídias por meio da adaptação literária e teatral

Três artigos do livro *Cinema: ensaios*, de André Bazin (1991), trazem uma abordagem intermediária do cinema: “Por um cinema impuro: defesa da adaptação”, “Teatro e cinema” e “*Diário de um pároco de aldeia* e a estilística

2 Os primeiros estudos de intertextualidade procuravam encontrar influências concretas ou hipotéticas da presença de outros autores nos textos (Clüver, 2006), o que inclui observar quais são os vestígios sociais da linguagem de uma mídia em outra. Assim a intertextualidade surge como um processo de construção, reprodução ou transformação do sentido de um texto noutro texto, seja ele um balé, soneto ou filme, além da especificidade de cada meio. Foi Julia Kristeva quem cunhou o termo intertextualidade, difundindo sua origem no conceito de dialogismo, desenvolvido por Mikhail Bakhtin. Pioneiro da intertextualidade, Bakhtin vê o dialogismo como o princípio constitutivo da linguagem, ao realçar qual o tipo de discurso social é interiorizado através da interação verbal entre o enunciador e o enunciatário no espaço textual. Portanto, o dialogismo é o espaço de polifonia de vozes. Dessa forma, os textos não são mais vistos como obras individuais, mas como uma orquestração polifônica descentralizada de vários autores socialmente constituídos.

de Robert Bresson”³. Enquanto a teoria clássica do cinema procurou destacar o que era único na forma cinematográfica, nesse conjunto de textos, André Bazin seguiu o caminho contrário. Especialmente em “Por um cinema impuro”, há mais de uma faceta original; a primeira delas diz respeito ao próprio tema. Analisando as adaptações teatrais e literárias, Bazin não adota uma perspectiva negativa em relação ao teatro filmado. Observando que o cinema precisa do mínimo de audiência para garantir sua existência, o crítico vê vantagens a todos os envolvidos na adaptação: o público toma conhecimento da literatura, há um aumento na procura de livros e o cinema aprimora seus acessórios técnicos, com o uso de personagens mais complexos.

Existe nesse artigo uma tentativa de aceitar o gosto do público e os imperativos de mercado, mas sempre numa perspectiva problematizante, como se vê abaixo:

O drama da adaptação é o da vulgarização. Pudemos ler num artigo publicitário do interior esta definição do filme *A sombra do patíbulo*: “Baseado no célebre romance de capa e espada”. A verdade sai por vezes da boca dos comerciantes de filmes que nunca leram Stendhal. Devemos condenar por isso o filme de Christian Jacque? Sim, na medida em que traiu a obra, e em que acreditamos que tal traição não era fatal. Não, se consideramos, em primeiro lugar, que essa adaptação é de qualidade superior ao nível médio dos filmes, e que ela constitui ainda, afinal de contas, uma sedutora introdução à obra de Stendhal, à qual ela certamente rendeu novos leitores. É absurdo indignar-se com as degradações sofridas pelas obras-primas literárias na tela, pelo menos em nome da literatura. Este raciocínio está confirmado por todas as estatísticas da edição, que acusa um aumento surpreendente da venda das obras literárias depois da adaptação pelo cinema (BAZIN, 1991, p. 93).

Ao longo do artigo, André Bazin trará argumentos favoráveis e contrários à própria perspectiva apresentada. Como veremos, essa postura lhe é extremamente

3 Podemos ainda destacar, do mesmo livro, os textos “O caso Pagnol” e “Pintura e cinema” como estudos de caso sobre as relações entre o cinema e as demais artes. Para fins de citação, utilizamos a tradução brasileira do livro de Bazin (1991). O conjunto desses artigos data do início dos anos cinquenta. O texto “Por um cinema impuro” foi publicado pela primeira vez no livro *Cinéma, un œil ouvert sur le monde*, em 1952. A revista *Esprit* divulgou o texto “Teatro e cinema” em duas edições: jun. 1951 e jul./ago. 1951. Por fim, o artigo sobre Bresson foi lançado na edição número 3 da revista *Cahiers du Cinéma*, em junho de 1951.

peculiar como método de análise. Quando se debruça sobre o surgimento do cinema, o crítico não aponta para um ineditismo da forma dos filmes. Ao contrário, ele prefere ressaltar o resultado do diálogo com formas midiáticas anteriores, como o *vaudeville*, o *music hall*, o circo, o teatro e o folhetim. Assim Bazin traça um estudo comparativo entre a farsa do século XVI, o circo, o *music hall* e Mack Sennett.

Esses exemplos podem ser tomados como uma perspectiva comum à intermedialidade, na chamada *arqueologia da mídia*, que revisita a historiografia linear clássica do cinema, sem isolar os filmes das demais formas artísticas. Contudo, quando Bazin trilha esse caminho, ele retoma as influências recíprocas entre as artes, com o objetivo de demonstrar sua relação com o momento histórico e o determinante social. Com esse movimento, o crítico francês não vê o cinema como fator único da progressão da técnica e como uma forma de continuum a-histórico. Mesmo quando olha a “genialidade” dos trinta primeiros anos do cinema, Bazin relaciona o resultado às circunstâncias históricas. Dessa forma, o artigo constrói um movimento pendular, que traz dois tipos de argumentação, para que o sentido seja construído numa região fronteiriça, na qual o contexto também surge como determinante.

O peso da circunstância histórica sobre os filmes fica mais evidente quando Bazin retoma os últimos dez ou quinze anos de produção, referentes ao contexto do pós-Segunda Guerra Mundial. De acordo com o autor, houve um aumento expressivo do número de adaptações literárias e teatrais⁴. Como se a temática do cinema tivesse esgotado novas possibilidades da técnica, teria havido um recuo e um envelhecimento artístico na chamada era dos roteiros. Bazin vai analisar essa premissa, faz críticas a esses filmes⁵, mas seu objetivo é indagar se o

4 Ismail Xavier (2005, p. 86) explica o interesse de Bazin pela adaptação das obras literárias: o elogio a “determinados filmes baseados em obras literárias estará vinculado à sua capacidade de ‘realizar’ a imaginação do escritor, fornecendo um peso ontológico àquilo que, na literatura, é uma significação abstrata ou uma referência aos fatos que tem apenas o ‘valor do relato’”.

5 Embora a temática do realismo não seja o escopo deste artigo, o motivo da condenação ao teatro filmado também faz parte da defesa baziniana do realismo. Condena-se a artificialidade do cenário teatral por ser incompatível com o realismo do cinema.

conteúdo pode fazer progredir a forma do cinema. Observando que os melhores filmes contemporâneos devem muito aos romancistas modernos, Bazin (1991, p. 92) conclui que pode existir um “possível fator de progresso do cinema”, sem uma grande mudança técnica. Isso acontece quando os filmes não tentam nos fazer esquecer a convenção teatral: “Longe de a multiplicação das adaptações de obras literárias muito distantes do cinema inquietar o crítico preocupado com a pureza da sétima arte, elas são, ao contrário, a garantia de seu progresso” (Bazin, 1991, p. 98). Exatamente quando o cinema se propõe a ser mais fiel ao texto e às exigências teatrais, ele poderá aprofundar sua linguagem. Isto é, a estética do filme pode avançar também em resposta às mudanças trazidas pelo conteúdo. Portanto, a presença de outra mídia pode auxiliar a aprimorar a linguagem cinematográfica.

Há, no artigo, uma preferência pelo cinema autoral, por sua “contribuição insubstituível ao patrimônio da arte” (BAZIN, 1991, p. 100). Portanto, se – no início do texto – Bazin defende o diálogo com as mídias e a importância econômica da adaptação, no final, ele vai eleger outro tipo de cinema. Contudo, os caminhos bazinianos em torno da defesa da autoria e do cinema de gênero pressupõem confluências, afastamentos e reencontros, como veremos.

Entre as adaptações escolhidas para defender o aprimoramento da forma cinematográfica, Bazin escolhe, por exemplo, *Pecado original* (*Les parents terribles*, 1948), de Jean Cocteau⁶. Comentando a transferência para a tela, ele sublinha como a câmera respeitou a natureza do cenário teatral, e revelou detalhes deixados em aberto pelo prosaetrio. Ao destacar a presença da mídia teatro na montagem, Bazin chama a atenção para a ausência de plano subjetivo na sequência final, quando a mãe decide se envenenar. Longe de escolher a multiplicidade do espaço do cinema, Cocteau colocou a câmera um pouco atrás da personagem. O procedimento surge como negação do processo de identificação do espectador e como incorporação do ponto de vista da plateia teatral. Com essa estratégia,

6 O filme é analisado no artigo “Por um cinema impuro: defesa da adaptação” e, de maneira ainda mais detida, no texto “Teatro e cinema” (BAZIN, 1991).

o cineasta compôs, segundo Bazin, um retrato da exterioridade da testemunha. Dessa forma, o crítico toma *Les parents terribles* como exemplo do privilégio que Cocteau restitui com presteza ao teatro.

Como exemplo máximo de fidelidade à adaptação literária, Bazin analisa *Diário de um pároco de aldeia*, de Robert Bresson (1951)⁷. Com a intenção de seguir o livro de Georges Bernanos página a página, Bresson não quis plagiar, mas transcrever para a tela, numa quase identidade, uma obra na qual reconheceu a transcendência, *a priori*. Exatamente por não acrescentar nada de original, o cineasta inverteu os preceitos da adaptação literária. Solicitou apenas aos atores amadores que lessem o texto, que era impossível de ser interpretado, por causa do viés literário. Se as adaptações costumam realçar a clareza visual, cortando os momentos descritivos, Bresson fez o contrário. Sublinhou exatamente a presença de outra mídia na forma cinematográfica. E foi dessas escolhas, e do respeito à literatura, que surgiu um “momento dialético” de criação de estilo⁸.

Existe, nesse conjunto de artigos sobre a adaptação, um movimento dialético entre a fidelidade absoluta ao original e a criação. Se a fidelidade restitui o “essencial” de um “texto” e do “espírito de uma época”, o que toca Bazin são os casos nos quais a fidelidade é compatível com uma independência soberana e com uma liberdade criadora. Observa-se que, nesses dois momentos, uma defesa sutil do cinema autoral surge após um elogio genérico das adaptações sem inovações formais. Portanto, é por meio desse acúmulo de camadas de significação, em vários textos de Bazin, que devemos entender sua construção de sentido.

A questão dos específicos e da impureza em Bazin

Se a tônica do artigo “Por um cinema impuro” é a discussão da adaptação, a forma do texto traz, sutilmente, algumas disputas internas com o campo

7 A obra de Bresson é analisada em detalhes no texto “*Diário de um pároco de aldeia* e a estilística de Robert Bresson”, mas também no artigo “Por um cinema impuro: defesa da adaptação” (BAZIN, 1991).

8 Segundo Ismail Xavier (2005), existe em Bazin um respeito peculiar pelos fatos e pelas coisas, ou a tudo que existe em sua individualidade. E é exatamente esse respeito que comanda sua preferência pelo estilo narrativo.

cinematográfico. A primeira delas diz respeito ao debate entre o específico cinematográfico como técnica. Quando Bazin realçou a presença de outras mídias no surgimento do cinema, ele se distanciou da teoria clássica, que procurava diferenciar os filmes das demais artes. Além disso, houve um afastamento em relação a alguns pensadores. Segundo Ismail Xavier (2005, p. 79), Bazin rompeu com os teóricos da vanguarda quando olhou a “trajetória do cinema, não como desenvolvimento rumo ao cinema puro absolutamente plástico e não narrativo, mas como uma progressão rumo a um estilo narrativo cada vez mais realista”. Décadas antes, teóricos e cineastas, muitas vezes ligados à *avant garde*, procuraram localizar o diferencial dos filmes na questão da especificidade técnica do aparato cinematográfico. Era em torno da materialidade dos filmes e de sua base técnica, como na mediação fotográfica, que se tentava encontrar uma propriedade não visível das coisas, transmitida na imagem projetada na tela. A postura purista de encontrar a autonomia do cinema vinha acompanhada de um ataque à “contaminação” do teatro filmado. E era exatamente por intermédio da adaptação e do teatro filmado que Bazin procurava encontrar algum tipo de avanço na forma fílmica. Deixando de lado a noção do específico técnico do cinema, o crítico francês trouxe para o debate o contexto e as mudanças na forma geradas em cada período histórico.

Se essa questão aparece no artigo “Por um cinema impuro”, será em “Ontologia da imagem fotográfica” e “O mito do cinema total” que Bazin (1991) irá debater, de maneira detida, a ausência de um determinante técnico e a-histórico ao cinema. Nestes dois textos, Bazin demonstra como a tecnologia não determina o específico técnico dos filmes, porque essa noção está assentada sobre uma crença na objetividade fotográfica. O crítico opõe-se a ver o surgimento do cinema numa perspectiva técnica ou econômica. De acordo com ele, coube ao mito de invenção do cinema total ocultar a subjetividade do inventor da técnica. Dessa forma, a base da especificidade do cinema reside exatamente na crença de que o real pode ser mediado pela tecnologia. Essa crença está assentada no poder de credibilidade da objetividade fotográfica, por causa da necessidade humana de

acreditar na possibilidade de existência da reprodução mecânica. Como demonstrou Philip Rosen (ROSEN, 2014), Bazin trouxe para o debate do específico a própria irracionalidade, ao tematizar a crença na reprodução técnica do cinema como uma necessidade de natureza mental.

Portanto, os textos “Por um cinema impuro”, “Ontologia da imagem fotográfica” e “O mito do cinema total” desconstruem a noção de específico técnico do cinema, a partir de várias camadas de significação. Ao quebrar a ideia do específico como algo a-histórico, Bazin demonstrou como o cinema é fundamentalmente histórico. Dessa forma, existe algo de contínuo em cada período. Philip Rosen (ROSEN, 2014) teoriza, então, como em Bazin a noção de específico não é o específico, mas o impuro. O inespecífico ou impuro do cinema surge pela presença do roteiro, da adaptação, do contexto, da economia, da cultura e do público. Mas, se essas impurezas são desconsideradas na teoria fílmica, elas também podem gerar algum tipo de alteração na forma cinematográfica. Para Rosen, existe em Bazin uma “antinomia irresoluta” entre o específico e a impureza. Mais do que uma oposição ou oscilação, há uma constante interpelação aberta às mudanças, baseada em misturar o lado de dentro (supostamente o específico e a técnica) com o lado de fora da mídia (roteiro, adaptação, conteúdo).

Contudo, existe nesse conjunto de artigos outra definição de específico, que não é a definição em sentido lato, ligada à técnica. E essa noção traz para o debate não só o processo de legitimação do cinema, mas também algumas divergências de Bazin – não apenas com a *avant garde*, mas também com seu período histórico.

O debate de Bazin em torno do específico faz parte de disputas internas de atores sociais pela legitimidade, poder simbólico e poder de nomeação (BOURDIEU, 2001)⁹. Ainda nos anos dez, em suas críticas, Ricciotto Canudo deu início, discursivamente, a um processo de legitimação do cinema. Tanto ele

9 Todo campo é um campo de forças e de lutas em constante construção, no qual os agentes tentam conservar ou transformar esse mesmo campo. “A história do campo é a história da luta pelo monopólio da imposição das categorias de percepção e apreciação legítimas; é a *própria luta* que faz a história do campo; é pela luta que ele se temporiza” (BOURDIEU, 2001, p. 88).

quanto Louis Delluc, procuraram provar a autonomia do cinema como a sétima arte, num processo recíproco de condenação ao teatro. Seria, exatamente, nas adaptações com repertório teatral que o cinema seria um mero divulgador de obras de outro gênero. Portanto, nessa época, o teatro era visto como a mídia que representava a maior ameaça direta de dependência e contaminação.

Décadas depois, o processo de legitimação do cinema encontrou novas bases, além da questão técnica. Em 1948, Alexandre Astruc publica o artigo "Nascimento de uma nova vanguarda: a 'câmera-stylo'", na revista *L'écran français* (ASTRUC, 1999). Considerando que o cinema ainda não teria uma linguagem completamente consolidada, Astruc não vai até a técnica para diferenciar o específico cinematográfico. Procura a especificidade do ato de filmar no comparativo com a escrita literária. Assim, a discussão em torno do específico permanece atrelada ao diferencial artístico.

Há de comum, entre esses textos, uma noção de específico artístico do cinema como *mise-en-scène* ou estilo. Se o conceito veio de empréstimo do teatro, a "colocação em imagens" (BERNARDET, 1994) por meio da linguagem cinematográfica significava uma incorporação do uso correto das técnicas, mas trazia também a capacidade artística de articular os quadros, os enquadramentos, o movimento de câmera, a iluminação, a montagem, numa qualidade única ao *écran*. Portanto, quando Bazin analisava a presença de outras mídias no específico artístico do cinema, indiretamente o tema trazia um pouco dos debates em torno da autoria na revista dirigida por ele.

Como no caso dos puristas, os jovens turcos da *Cahiers* também defendiam um afastamento das demais mídias, enquanto postura discursiva. Dessa forma, a questão da *mise-en-scène* surge como uma essência não historicizada,¹⁰ contra a qual Bazin injeta grande quantidade de circunstâncias históricas em seu artigo.

10 Analisando os textos da *Cahiers du Cinéma* desse período, Jean-Claude Bernardet (1994) explica que a noção de *mise-en-scène* carecia de definição precisa. Tomando por base a sociologia dos bens simbólicos, é possível pensar na conversão do termo numa essência, cujo custo é um processo de deshistoricização do contexto social e das condições de produção. Como demonstrou Pierre Bourdieu (2007), toda ideia de valor em si mesmo, ou de contemplação desinteressada de objetos artísticos, remete a cânones nunca explicitados, que parecem tomar mais a forma de uma substância do que de uma atribuição ou construção social.

As disputas entre Bazin e os jovens turcos em torno da questão da autoria, na *Cahiers*, apontam indiretamente para o artigo "Por um cinema impuro: defesa da adaptação". Em 1952, François Truffaut apresentou a Bazin um texto chamado "Le temps du mépris: notes sur une certaine tendance du cinéma français". O artigo será publicado somente em 1954, com o título "Por uma tendência do cinema francês", provocando grande polêmica no meio cinematográfico (TRUFFAUT, 1954). Opondo-se *exatamente* às adaptações literárias, o crítico batia de frente com a "Qualidade Francesa". Embora os futuros cineastas da Nouvelle Vague, vez por outra, adaptassem obras literárias, discursivamente eles se opunham à literatura, por sua apelação ao verbal e pela ausência de valores plásticos na composição dos quadros.

Truffaut tinha alvos bem claros quando condenou a adaptação literária: os roteiristas, que eram a categoria de maior prestígio do cinema francês (BAECQUE, 2010b), representados por Jean Aurenche e Pierre Bost. Com apenas 22 anos, o jovem crítico usava da diatribe e das polêmicas contra os cânones estabelecidos para entrar no debate cinematográfico. Bazin supervisionou o trabalho do crítico nesse período. Para a publicação, ele exigiu a reescrita num tom menos agressivo e a inclusão de contrapontos positivos ao cinema atacado.

O artigo de Truffaut possui pontos convergentes e divergentes em relação aos artigos de Bazin sobre a adaptação literária. Enquanto Bazin procurou realçar aspectos positivos na adaptação, o crítico viu apenas literatos que vão trabalhar como roteiristas. A visão negativa da literatura e do cinema comercial surge como maneira de defender a autoria. Contudo, há um ponto convergente em ambos os textos: *Diário de um pároco de aldeia* de Bresson. O jovem Truffaut não elogia somente o cineasta, mas o artigo de Bazin sobre o filme. Portanto, as convergências, tensões e rupturas entre supervisor e pupilo são maiores do que se poderia imaginar à primeira vista. Existe nos dois textos um alvo comum, que até pode indicar mais concordâncias entre eles. Afinal, o artigo de Bazin sobre *Diário de um pároco de aldeia* termina com a seguinte conclusão: "Depois de Bresson, Aurenche e Bost não são mais do que os Viollet-Le-Duc da adaptação

cinematográfica” (BAZIN, 1991, p. 122). Não por acaso, Truffaut escolhe os mesmos cineastas para criticar. Assim, há um movimento de afastamentos e reencontros entre os dois. Por meio crítico e cineasta francês, o texto de Bazin pode ser lido pelo seu revés. Atacando e elogiando o teatro filmado, a postura baziniana pode significar uma estratégia dupla de combate se servindo de duas leituras antagônicas.

Truffaut repete dois critérios de análise de Bazin em seu artigo: a preocupação com a fidelidade e o respeito à literatura e ao espírito. Contudo, ele incorpora os conceitos para desconstruir. Atendo-se à ideia de adaptar com respeito, o jovem crítico ironiza as obras que traem a fidelidade ao original como uma profanação blasfêmica. A principal bandeira do texto é a defesa do cinema autoral: “eu não posso mais crer na coexistência pacífica entre a tradição de qualidade e o cinema de autor” (TRUFFAUT, 1954, p. 26, tradução nossa).

Sua oposição à literatura também era partilhada por Jean-Luc Godard, que escreveu um artigo sobre *O prazer (Le plaisir, 1952)*, de Max Ophüls, posteriormente recusado por Bazin (BERNARDET, 1994). O futuro cineasta admitiu que seu texto estava mal escrito e questionava um cânone baziniano: a questão da fidelidade ao escritor. Segundo ele, o editor-chefe da *Cahiers* avaliava o cinema em função da literatura a partir da noção de fidelidade.

André Bazin se opôs à política dos autores em dois artigos (BERNARDET, 1994). Em 1955, publicou na *Cahiers* “Comment peut on être hitchcocko-hawksien?” (BAZIN, 1955). Nesse texto, Bazin explica aos leitores que a revista acolheu as posições dos jovens turcos por sua fecundidade e competência, mas o espaço concedido não significa uma política editorial. Além disso, ele confessa a existência de disputas internas na redação, perceptíveis aos leitores atentos. Estes bem sabem que nenhum dos responsáveis pela *Cahiers* partilha do mesmo grau de entusiasmo sobre os cineastas em questão (Alfred Hitchcock e Howard Hawks).

Em 1957, Bazin retomou o assunto num artigo ainda mais consistente, chamado “On the politique des auteurs” (BAZIN, 1996). Neste texto, ele admite que não vê o papel do autor no cinema da mesma forma que Truffaut ou Rohmer, mas isso não

o impossibilita de acreditar numa extensão do conceito de autoria, partilhando de várias opiniões. A diferença entre eles seria a ausência de amor passional. O ponto de discórdia com os jovens turcos giraria em torno do perigo de um culto estético. Segundo Bazin, eles afirmam a grandeza de um filme, mas não a provam.

As cartas de Bazin esclarecem um pouco mais sobre essas disputas internas (BAECQUE, 2010a). Na correspondência a Georges Sadoul, em 1955, o editor da *Cahiers* declara que os jovens turcos representam toda uma geração de cinéfilos fanáticos pelo cinema. Apesar de certa impertinência, por causa da idade, merecem ser ouvidos, porque a posição deles denota talento para a escrita, paixão pelo cinema e uma louvável competência. Por fim, Bazin comenta que prepara uma refutação substancial à política dos autores há muito tempo.

Exatamente no texto "On the politique des auteurs", Bazin aprofunda uma defesa da intertextualidade no cinema. Se a genialidade faz parte do sistema de produção e de uma conjuntura histórica, o crítico relembra que as circunstâncias sociais devem ser sempre levadas em conta, porque muito do estilo adotado depende do contexto. Ao lado do cinema autoral, frisa Bazin, existem também as obras de arte anônimas, coletivas, que são um produto social.

Indiretamente alinhando-se aos jovens turcos no elogio ao cinema hollywoodiano, Bazin observa que a tradição dos gêneros constitui a base da operação da liberdade criativa pela vitalidade, pela técnica e pela tradição. Por causa disso, ele se opõe à crença de que um bom filme seja obrigatoriamente feito por um autor. Segundo Bazin, cineastas medíocres podem, acidentalmente, fazer filmes admiráveis. Do mesmo modo, gênios podem cair em esterilidade acidental. Assim, a admiração pelo cinema americano não vem só pela qualidade de seus diretores, mas também pela vitalidade e excelência de sua tradição. Portanto, a superioridade de Hollywood não é só uma técnica incidental, mas depende muito mais do que se poderia chamar de gênio cinematográfico americano¹¹.

11 Décadas depois, Thomas Schatz (1991) retomou o artigo de Bazin como inspiração para o título do seu livro, *O gênio do sistema*, no qual desconstrói a autoria cinematográfica, ao demonstrar que, muitas vezes, em Hollywood a genialidade não diz respeito a um único cineasta, mas a um trabalho coletivo.

O artigo sobre a genialidade de Hollywood interessa-nos de perto enquanto abordagem intertextual, porque retira o debate da autoria enquanto essência ou como parte da *mise-en-scène*. Diferente do que era feito pelos jovens turcos na *Cahiers*, Bazin prefere discutir como as relações históricas e o sistema de produção podem influenciar os filmes.

A forma do texto de Bazin e os caminhos para a intermedialidade

A relação de Bazin com os jovens turcos foi analisada por Antoine de Baecque (2010a, 2010b). Alguns desses comentários nos auxiliam a entender a relação dual em Bazin – entre a defesa da autoria no cinema e, ao mesmo tempo, da intertextualidade. Baecque (2010a) realça como o texto baziniano é construído na forma de um combate construtivo de concessão. O crítico não se põe de frente a seus opositores. Ele prefere discutir e entender as posições contrárias do que fazer um desafio radical e frontal. Usando um método de controle e domínio, os textos acumulam uma compreensão contraditória, que é muito indicativa de sua singularidade.

A estratégia de combate de Bazin constituiu-se na explicação do argumento do oponente, defendendo, ao mesmo tempo, suas próprias ideias e as do adversário em perspectiva crítica. Assumindo todas as posições disponíveis na zona de combate, existiria um estilo de luta compreensivo (BAECQUE, 2010a). Assim, Baecque chega à descrição da forma textual de Bazin como uma *denegation comme système*, isto é, um processo de simpatia com o oponente, fazendo do ponto de vista do terceiro seu próprio argumento, sem deixar de manter sua perspectiva original.

Os comentários de Baecque nos auxiliam a entender a movimentação pendular baziniana, abrindo novas possibilidades de discussão da intermedialidade, quando o crítico conjuga a defesa da autoria e da intertextualidade. Enquanto método de trabalho, nesse conjunto de artigos, Bazin trouxe variadas perspectivas de análise ao mesmo tempo, tais como: abordar uma arqueologia das mídias, trazer a presença e a formação do teatro e da literatura nos filmes, retomar o contexto de produção e relacioná-lo à forma fílmica.

Não é possível ver nesses textos um método único de análise fílmica à intermedialidade, mas é digno de nota que o teórico francês articule abordagens que nem sempre a intermedialidade consegue conciliar num mesmo texto: a análise interna dos filmes, o contexto e o estudo da forma. Se Bazin tematiza o específico como parte do estilo, temos uma perspectiva que nos é muito cara ao debate do cinema como estética. Sem propor um método único, é importante ressaltar como Bazin desenha sua argumentação e como reconstrói conceitos, num movimento dialético, entre o estilo social e a marca da individualidade.

Referências

ASTRUC, A. Nascimento de uma nova vanguarda: a "câmera-stylo". In: Oliveira, L. M. (Org.). *Nouvelle vague*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa, 1999. p. 319-325.

BAZIN, A. Pour un cinéma impur (défense de l'adaptation). In: BOVAY, G.-M. (Org.). *Cinéma : un oeil ouvert sur le monde*. Lausanne: Clairefontaine, 1952, p. 59-84.

_____. Comment peut on être hitchcocko-hawksien? *Cahiers du Cinéma*, Paris, n. 44, p. 17-18, fev. 1955.

_____. De la politique des auteurs. *Cahiers du Cinéma*, Paris, n. 70, p. 2-11, abr. 1957.

_____. *O cinema: ensaios*. São Paulo: Brasiliense, 1991.

_____. On the politique des auteurs. In: HILLIERS, J; BROWNE, N. (Orgs.). *Cahiers du Cinéma: the 1950s, Hollywood, New Wave*. London: Routledge, 1996. v. 1, p. 248-259.

BAECQUE, A. André Bazin in combat. *Cineaste*, New York, v. 36, n. 1, p. 10-15, winter 2010a.

_____. *Cinefilia: invenção de um olhar, história de uma cultura 1944-1968*. São Paulo: Cosac Naify, 2010b.

BERNARDET, J. C. *O autor no cinema: a política dos autores: França, Brasil anos 50 e 60*. São Paulo: Brasiliense; Edusp, 1994.

BOURDIEU, P. *A produção da crença: contribuição para uma economia dos bens simbólicos*. Porto Alegre: Zouk, 2001.

_____. *A distinção: crítica social do julgamento*. São Paulo: Edusp; Porto Alegre: Zouk, 2007.

CLÜVER, C. Inter textus/ inter artes/ inter media. *Aletria*, Belo Horizonte, v. 14, p. 11-41, jul./dez. 2006.

ROSEN, P. From impurity to historicity. In: NAGIB, L.; JERSLEV, A. (Orgs.). *Impure cinema*. London; New York: I. B. Tauris, 2014. p. 3-20.

SCHATZ, T. *O gênio do sistema: a era dos estúdios em Hollywood*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

STAM, R. *Introdução à teoria do cinema*. Campinas: Papirus, 2003.

TRUFFAUT, F. Une certain tendance du cinéma français. *Cahiers du Cinéma*, Paris, n. 31, p. 15-129, jan. 1954.

XAVIER, I. *Sétima arte: um culto moderno: o idealismo estético e o cinema*. São Paulo: Perspectiva, 1978.

_____. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. São Paulo: Paz e Terra, 2005.

submetido em: 12 set. 2017 | aprovado em: 19 out. 2017

Vozes e silenciamento em *Veja* e *Época*: o uso político das fontes na cobertura da Copa do Mundo em um ano eleitoral

Voices and silencing in *Veja* and *Época*: the political use of sources on the World Cup coverage in an election year

Juliano Vasconcelos Tavares¹, Teresinha Carvalho Cruz Pires²

1 Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social: Interações Midiáticas da PUC-MG.
E-mail: julianotavarespuc@gmail.com.

2 Professora do Departamento de Comunicação Social da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais (PUC-MG).
E-mail: pires@pucminas.br.

Resumo

O artigo analisa estratégias discursivas utilizadas no âmbito do jornalismo de revista com o fim de expressar e formar a opinião pública em um contexto de Copa do Mundo e eleições presidenciais. Para tanto, foram investigadas as falas de pessoas comuns nas coberturas de *Época* e *Veja*. Assim, por meio de uma análise de enquadramento, pôde-se perceber o uso político dessas falas e, em alguns momentos, o seu silenciamento.

Palavras-chave

Opinião pública, fontes, jornalismo de revista.

Abstract

This article analyzes discursive strategies used in the field of magazine journalism, to express and form the public opinion in a context of World Cup and presidential elections in Brazil. For such, we analyzed the discourse of ordinary people on the coverage made by the magazines *Época* and *Veja*. Thus, using framing analysis we could perceive the political use of those discourses, and in a few moments, their silencing.

Keywords

Public opinion, sources, magazine journalism.

A pesquisa identifica e analisa estratégias discursivas utilizadas no âmbito do jornalismo impresso, a fim de expressar e formar a opinião pública no contexto da Copa do Mundo. Assim, debruçou-se sobre as seguintes estratégias acionadas pelas revistas *Época* e *Veja*: apresentação, fala e silenciamento de pessoas comuns, ou, nos termos de Couldry (2002), dos “ordinários”. Segundo o autor (COULDRY, 2002), o ordinário está presente na mídia às vezes, mais especificamente quando algo o leva à posição de sujeito – por exemplo, quando realiza algo de extraordinário. No caso em exame, embora não necessariamente isso tenha ocorrido, vozes de pessoas comuns ganharam visibilidade em ambas as revistas, tanto às vésperas como durante o Mundial. O modo como essas vozes foram trazidas, seja na qualidade de “o povo fala”, seja como personagens ficcionalizados, bem como o intuito com que foram acionadas, é objeto de estudo deste artigo.

O *corpus* é constituído por 24 reportagens, publicadas entre 14 de maio e 14 de julho de 2014 nas seções Copa e Momento Esportivo das revistas *Veja* e *Época*, respectivamente. Aplicando a metodologia sugerida por Benetti (2007), mapeou-se e analisou-se as falas de um tipo específico de fonte: as pessoas comuns que ganharam visibilidade nas edições selecionadas para exame. Observou-se, ainda, outro elemento apontado pela autora: o silenciamento; afinal, o não-dito tem tanta força quanto o dito.

Já no exame das reportagens, recorreu-se à análise de discurso, com destaque para a análise de enquadramento. E, de modo mais específico, privilegiou-se o exame do “enquadramento interpretativo” tal como postulado por Porto (2006, p. 132): “qualquer tema ou evento importante é controverso, ou seja, é enquadrado de forma diferente por diferentes atores”, ganhando centralidade o papel desempenhado pela mídia.

O artigo está organizado em quatro seções. Na primeira, discute-se as fontes sob uma perspectiva teórico-metodológica, bem como suas apropriações no âmbito do jornalismo. Em seguida, é apresentada uma contextualização do cenário político e socioeconômico no qual o megaevento se inscreveu. Além disso, são situados os dois semanários selecionados para estudo. Na sequência, são apresentadas as análises das revistas e as considerações finais.

A fala do outro como peça-chave

Ao tratar da mediação na vida cotidiana, Silverstone (2002, p. 762, tradução nossa)³ expõe que “não há mais como conceber o cotidiano sem tomar conhecimento do papel central que o crescimento da mídia eletrônica (mas também livros e imprensa) tem de definir as maneiras de ver, sentir e agir”.

De acordo com o autor, além de fazer diferença na forma como se dão as relações humanas, a mídia está completamente implicada na forma como reconhecemos o outro, afinal, sem ela não teríamos como reconhecer alguém que está distante. Então, ele aponta duas possibilidades, entre as quais a representação midiática do outro oscila: a primeira definição é de alteridade como “aniquilação”, algo além da nossa capacidade de compreensão, criando ansiedade, legitimando a repressão e fortalecendo a cultura da hostilidade, como quando divulgaram as imagens de palestinos celebrando a destruição do World Trade Center. Já a segunda forma de representação é a “incorporação”: com ela, acontece justamente o oposto, ou seja, a negação da diferença. Assim, a imagem do outro é incorporada a um ambiente controlado e familiar ao público, como num *talk show* ou num documentário; com isso, a figura do outro acaba por ser domesticada. Portanto, conclui o autor, “em ambos os casos, a possibilidade de aproximar-se da alteridade em qualquer grau de compreensão e sensibilidade é, com óbvias exceções individuais, fundamentalmente comprometida” (SILVERSTONE, 2002, p. 770, tradução nossa)⁴.

Especificamente acerca dessa relação entre a vida cotidiana e o sistema midiático, Couldry (2002) estabeleceu uma forma de nos diferenciar com base em nosso relacionamento com a mídia. Com isso, cria a figura do “ordinário”, em contraposição a esse mundo. “É ‘senso comum’ que o ‘mundo da mídia’ é, de algum modo, melhor, mais intenso, do que a ‘vida ordinária’ e que as ‘pessoas midiáticas’

3 “One can no longer conceive of the everyday without acknowledging the central role that increasingly the electronic media (but also books and the press) have in defining its ways of seeing, being, and acting.”

4 “In both cases the possibility of approaching that otherness with any degree of comprehension and sensibility is, with obvious individuals exceptions, fundamentally compromised.”

são, de algum modo, especiais” (COULDRY, 2002, p. 45, tradução nossa)⁵. De maneira geral, essa diferença é estabelecida por conta de uma hierarquia simbólica advinda de uma das dimensões que colabora para o empoderamento da mídia: o *ordering* (ordenação). Basicamente, o autor estabelece que o ordinário está presente na mídia às vezes, mais especificamente quando algo o leva a posição de sujeito – por exemplo, quando realiza algo de extraordinário (*on the media*) –, diferentemente daquelas figuras (não ordinárias) que compõem esse mundo (*in the media*), entre elas cantores, atores ou mesmo jogadores de futebol famosos (um exemplo básico é o jogador Neymar, um dos maiores astros do futebol internacional e, claro, da Copa do Mundo 2014). Vale mencionar que, neste estudo, embora estejam *on the media*, os ordinários não necessariamente fizeram algo de extraordinário; de qualquer forma, eles tiveram suas falas publicizadas pelos veículos em questão.

Já de acordo com Lage (2001, p. 53), é preciso considerar que “entre o fato e a versão que se divulga, há todo um processo de percepção e interpretação que é a essência das atividades dos jornalistas”. O autor lembra, ainda, que esse processo de transformação até que se chegue a hora de reportar os fatos tem início na fonte. Ou seja, é uma forma do ordinário fazer parte da mídia. Nessa linha, Costa (2009, p. 38) afirma que:

quando o jornalista realiza a representação de uma representação, ele está indo muito além da questão dos ditos pilares verdade, justiça e ética. Porque nunca conseguirá uma representação “pura”. Sempre estará reproduzindo visões de outrem – sem contar a presença de todos os outros que formaram a sua própria visão de mundo.

Para explicar o que considera “representação da representação”, ele toma como exemplo um jornalista que testemunha um assassinato. Primeiramente, é preciso lembrar que, sendo o único testemunho exposto na notícia ou reportagem, suas palavras vêm carregadas das representações que o acompanharam durante

5 “It is ‘common sense’ that the ‘media world’ is somehow better, more intense, than ‘ordinary life’, and that ‘media people’ are somehow special.”

sua vida, tanto no aspecto profissional como no humano. Portanto, o autor é taxativo em afirmar que, para fazer uso da linguagem e das imagens, o comunicador necessariamente vai ter que lançar mão de algo muito mais amplo do que uma representação pura, ou seja, de algo que não parta somente de si mesmo. “Essa representação sempre será mediada por outra representação, aquela realizada por outro (a fonte) ou por vários outros (outras fontes, testemunhas...)” (COSTA, 2009, p. 39).

O que se pode observar nisso tudo, inclusive sem deixar de levar em conta a questão ética, é que esse jornalista “encaixará nelas a sua própria representação, a qual manipula, maneja, hierarquiza as representações que lhe foram feitas pelas diversas fontes consultadas. Ele re-apresenta com sua capacidade de representar” (COSTA, 2009, p. 40).

Essa preponderância da ação do jornalista sobre as fontes também é apontada por Wolf (2002), de tal forma que, embora o autor as considere um fator essencial para a qualidade da informação divulgada, o papel ativo do jornalista acaba por marginalizar esse componente da reportagem. Por isso mesmo, de maneira nenhuma a articulação das fontes é arbitrária ou casual. Embora jornalista, público e fontes façam parte de um verdadeiro “jogo de corda”, não há dúvidas de que esse jogo é decidido pela força. Não é para menos que não se pode considerá-las “todas iguais ou igualmente relevantes, *assim como o acesso a elas e o seu acesso aos jornalistas não está uniformemente distribuído*” (WOLF, 2002, p. 223, grifo nosso).

Acerca da relação jornalista, meio e fontes, Fraga e Motta (2013) publicaram um artigo no qual expõem uma disputa velada pela voz durante a crise na Universidade de Brasília, em 2008. Um aspecto importante para a presente reflexão é

o modo como aparece o personagem, o modo como seus atos são retratados, recortados e selecionados. Na narrativa do Jornal Nacional sobre a ocupação da reitoria, os estudantes, por exemplo, são mostrados como guerreiros em prol do saudável funcionamento da sociedade, e contra a corrupção (FRAGA; MOTTA, 2009, p. 105).

Segundo os autores, essa forma de designar os estudantes está presente em todo o contexto relacionado à crise, só sendo alterada após o momento em que o reitor Timothy Mulholland pede demissão. A partir daí, os estudantes passam a ser vistos pelo noticiário como “os rebeldes sem causa” (FRAGA; MOTTA, 2009). É o que Emediato (2013, p. 80) chama de enquadramento por designação, lembrando que essa técnica visa “ativar na memória do leitor conteúdos e valores simbólicos e associá-los ao enquadramento efetuado”. Com isso, muitas vezes aquele que está realizando a ação é associado a uma classe, e isso pode fazer com que quem esteja assistindo ou lendo sobre o assunto associe aquela figura específica a uma classe ou grupo, estabelecendo inclusive uma relação de causa e efeito sem o menor fundamento.

Ainda de acordo com o autor, uma das problemáticas no que diz respeito à dimensão argumentativa do discurso relatado está justamente na forma como a fala ou discurso do outro é relatado pela mídia. É comum que essa fala passe por um tipo de manipulação ou enquadramento que acaba por desviar o discurso do contexto original. Ele chega a apontar três modos como isso pode ser feito: qualificar, ou mesmo desqualificar, o locutor de origem pelo que ele está dizendo; criar tensão dentro de um contexto em que aquela fala pode surtir um efeito maior; ou, num terceiro aspecto – mais ligado a este estudo –, quando “o discurso relatado é uma opinião partilhada pelo sujeito informante e ele deseja vê-la circular” (EMEDIATO, 2013, p. 89).

Contexto e semanários em questão

De acordo com Prudêncio (2014), durante as manifestações de 2013, Comitês Populares da Copa criaram o “grito” que acabou ganhando impacto e sendo utilizado em protestos que ocorreram em todo o país: “Não vai ter Copa!” Não demorou muito para que tal slogan ganhasse ressonância em outras mobilizações, assim como na mídia, e transformasse o evento em um mote contra o governo.

No que diz respeito às ações que podem ter contribuído para tanta rejeição à Copa, destacam-se o cumprimento de exigências da Fédération Internationale

de Football Association (Fifa)⁶, o deslocamento de moradores de suas casas para a realização de obras, a construção de estádios em Manaus, Brasília e Cuiabá, cidades com pouca ou nenhuma tradição em futebol, e denúncias de superfaturamento em obras.

É importante elucidar algumas informações. De acordo com dados do Portal da Transparência, foram executados R\$ 20.078.902.040,00 em aeroportos, comunicação, desenvolvimento turístico, estádios, instalações para a Copa das Confederações, mobilidade urbana, portos, segurança pública e telecomunicações. Ao contrário do que foi amplamente divulgado, a maior parte dos investimentos não foi em estádios, mas sim em aeroportos, R\$ 7.551.598.668,00. Já o valor gasto com as arenas da Copa foi de R\$ 6.542.853.964,00, seguidos por investimentos em mobilidade urbana – R\$ 3.825.526.776,00 – e segurança pública – R\$ 1.439.219.366,00.

Ainda segundo o portal, embora grande parte dos recursos tenha sido financiada pelo Governo Federal, a responsabilidade pela contratação e licitação das empresas que trabalharam nas obras, em especial de estádios e mobilidade urbana, era dos governos estaduais e municipais. Isso certamente inclui não só parte dos atrasos nas construções, como também alteração de valores contratados inicialmente e a responsabilidade pelo deslocamento (respeitável ou não) de famílias que moravam em locais onde foi necessário fazer ajustes no espaço urbano. No entanto, nenhuma das informações ou mesmo a divisão de responsabilidades exposta anteriormente foi destacada pela mídia. Portanto, é pertinente afirmar que não só o Governo, mas também a mídia, deu sua contribuição para que o megaevento fosse tão rejeitado até sua abertura.

Também vale mencionar: de acordo com levantamento do Ministério do Turismo divulgado pelo Portal da Copa (BRASIL..., 2014), um milhão de estrangeiros de 203 nacionalidades estiveram no Brasil. Desses, 61% não conhecia o país e elogiou os serviços de infraestrutura e turismo. Com relação aos gastos deles,

6 Federação Internacional de Futebol.

segundo o Banco Central, 2014 foi um ano de recorde (US\$ 6,9 bilhões). O público total foi de cerca de 3,4 milhões de torcedores nos estádios – o segundo maior público da história do torneio (CHADE, 2014a) – e houve grande visibilidade midiática: a final entre a Alemanha e a Argentina bateu todos os recordes de um evento internacional na história – um bilhão de espectadores (CHADE, 2014b).

Já no que diz respeito às revistas em questão, segundo Benetti e Hagen (2010, p. 129),

em seus sites, a representação de si em *Veja* e *Época* está relacionada ao poder econômico e político da Abril e da Globo. Essas editoras, que fazem parte de grandes grupos de comunicação, defendem o sistema capitalista, a livre iniciativa, a competitividade e o lucro.

É interessante destacar que a Globo foi responsável pela transmissão dos jogos para o mundo todo.

Em relação à Abril, segundo Portela (2009), o número de exemplares faz da *Veja*, seu principal veículo, a terceira maior revista semanal do mundo, perdendo apenas para as americanas *Time* e *Newsweek*. De acordo com Cavalcante (2015, p. 192), “a revista foi citada como a mais ‘confiável’ no Brasil, única que recebeu avaliação totalmente positiva de mais da metade (51,8%) dos entrevistados na manifestação de 12 de abril [de 2015]” (PROTESTOS..., 2015), atentando para o fato que essa foi uma manifestação de direita.

A voz e o silêncio das pessoas comuns

Com base em uma análise feita em 20 edições das revistas *Época* e *Veja* – de 12 de maio a 16 de julho – que reportaram a Copa do Mundo, constatou-se a voz ou o silêncio das pessoas comuns em 24 reportagens, publicadas em oito edições da *Época* e seis da *Veja*. Desse corpus, foram extraídos os exemplos mais significativos. Na edição 2.375 (28 de maio) da *Veja*, o especial “Estado da desordem” anuncia, em seu subtítulo, o “incrível relato, todo ele verdadeiro” (ZALIS; PETRY, 2014, p. 83), do personagem composto John Doe, que em português pode ser entendido como “fulano”, um estrangeiro “encarregado pela

revista de passar alguns meses no Brasil antes da Copa do Mundo” (ZALIS; PETRY, 2014, p. 83). Segundo Martinez, Correio e Passos (2015), o termo “personagem composta” refere-se a duas situações: no primeiro caso, as personagens reúnem características de vários entrevistados e, embora não haja uma pessoa que corresponda ao sujeito apresentado no texto, os fatos e descrições atrelados a ele foram apurados. No entanto, entre 1940 e 1970, os jornalistas encontraram outro caminho para a criação desses personagens: ao invés de elegerem um representante da classe para ser sua fonte, passaram a construir um “perfil médio que revelasse situações comuns a vários indivíduos” (MARTINEZ; CORREIO; PASSOS, 2015, p. 240). As situações apresentadas na próxima seção (à exceção da primeira, vivida pelo próprio personagem), na matéria intitulada “Estado da desordem” são protagonizadas por pessoas comuns.

John Doe, americano do Brooklyn

Numa nublada manhã de abril, visitei o Aeroporto de Guarulhos, o maior do país, porta de entrada de estrangeiros. No caminho, além do trânsito pesado, há placas com a indicação “Aeroporto Internacional de Guarulhos”, “Aeroporto Internacional Gov. André Franco Montoro”, “Aeroporto de Guarulhos (Cumbica)” e, quando finalmente se chega ao destino, a sinalização informa “Aeroporto Internacional de São Paulo”.

Sentado no setor de embarque do terminal 2 de Guarulhos-Montoro-Cumbica-São Paulo, vi um senhor berrando ao celular: “Você disse que ia consertar a maçaneta e a correntinha hoje. Não, não! Você disse que ia hoje!”

De repente, uma moça gritou para seu acompanhante do outro lado do saguão lotado: “Sérgio! É portão 26! Não é aqui!”

Um casal tentava se despedir de alguém em Santa Catarina pelo celular, mas a ligação caiu uma, duas, três vezes.

Um funcionário da Gol informou que o voo para o Rio de Janeiro ia atrasar. O aeroporto estava fechado por “razões meteorológicas”. Eram 10h30. (Mais tarde, soube que o aeroporto fechara por onze minutos [...] mas, naquele fim de manhã, funcionava normalmente). A companhia pegou carona nas “razões meteorológicas” e enfiou seu atraso (ZALIS; PETRY, 2014, p. 83).

Tal narrativa trata-se de uma sofisticada estratégia discursiva na qual a reportagem, em vez de ouvir pessoas comuns, constrói uma representação delas por meio de um personagem composto, que faz um relato de natureza etnográfica de seu percurso e visita o Aeroporto de Guarulhos – “o maior do país, porta de entrada de estrangeiros”. Ao destacar “desordens” diversas como trânsito pesado, problemas de sinalização no trajeto, dificuldades de conexão telefônica, desorganização com relação aos portões e atrasos nos voos, expõe “tudo o que só existe no Brasil” (ZALIS; PETRY, 2014, p. 83). Portanto, pode-se dizer que John Doe, de modo irônico – “sentado no setor de embarque do terminal 2 de Guarulhos-Montoro-Cumbica-São Paulo” – ao mencionar o que estava sendo vivenciado por pessoas comuns, expressa o posicionamento político-editorial da *Veja* em relação ao “estado de desordem” do país que sediaria o Mundial em breve.

A reportagem “A abertura num estádio problema”, edição 836 (9 de junho) da *Época*, ressalta o fato de o estádio “Itaquerão” (oficialmente, Arena Corinthians) abrir a Copa sem ter passado por todos os testes necessários, o que poderia gerar uma situação de risco para os torcedores. No entanto, isso é levado claramente para o âmbito político:

pelos cálculos do Partido dos Trabalhadores e do Palácio do Planalto, a abertura da Copa seria uma apoteose que reafirmaria o Brasil como potência emergente, além de uma festa para lançar a reeleição de Dilma Rousseff à Presidência. O evento tornou-se uma fonte de preocupação (BOMBIG; TURRER, 2014, p. 56).

Já no segundo parágrafo, os repórteres trazem a trajetória da construção do estádio, evidenciando que “negociações políticas e econômicas falaram mais alto do que o interesse público. A empreitada contou com o envolvimento do então presidente Luiz Inácio Lula da Silva” (BOMBIG; TURRER, 2014, p. 56). Além disso, em determinado momento, chegam a afirmar que ouviram políticos, cartolas e empresários para contar os bastidores dessa história, mas acabam por trazer apenas uma fala do ex-presidente do Corinthians, Andrés Sánchez, na época em que a empreiteira Odebrecht venceu a licitação do estádio. Chama

a atenção o fato de no dia 20 de janeiro de 2014 terem ocorrido oito remoções e 26 desapropriações no entorno do Itaquerão (AGÊNCIA BRASIL, 2014), uma das regiões mais populares da Grande São Paulo, o que provocou discussões e polêmica entre os moradores da região – mas ninguém é chamado a falar. Ou seja, os moradores não tiveram direito à voz, o que nos remete às palavras de Orlandi (1993, p. 105):

o silêncio não é ausência de palavras. Impor o silêncio não é calar o interlocutor mas impedi-lo de sustentar outro discurso. Em condições dadas, fala-se para não dizer (ou não permitir que se digam) coisas que podem causar rupturas significativas na relação de sentidos.

Também fica nítido que, em momento algum, as questões relacionadas aos moradores estão implícitas na reportagem. Daí a necessidade de destacarmos a diferença entre os conceitos de implícito e silêncio. “O implícito é o não-dito que se define em relação ao dizer. O silêncio, ao contrário, não é o não-dito que sustenta o dizer mas é aquilo que é apagado, colocado de lado, excluído”; para além disso, o silêncio também significa “aquilo que é preciso não dizer para que o texto se feche e, em consequência, seja coerente, não-contraditório, capaz de unidade” (ORLANDI, 1993, p. 106). Em um momento no qual a revista tenta claramente formar um clima de opinião favorável à Copa do Mundo, acredita-se que seria no mínimo contraditório trazer a voz de pessoas questionando ou se sentindo, de alguma forma, prejudicadas por obras no entorno de um estádio.

Em suma, para suprir seus próprios interesses, em um ano eleitoral, o veículo apontou problemas pontuais de um estádio (que menos de uma semana depois inaugurou a Copa com sucesso) para resgatar questões políticas relacionadas à obra e rechaçar o ex-presidente Luiz Inácio Lula da Silva e a então presidente Dilma Rousseff – a imagem dela em visita ao Itaquerão é trazida para reforçar o texto. No entanto, o mesmo empenho não é feito para resgatar a história dessa construção com o apoio dos moradores e expor os problemas provocados pelos governos estadual e municipal, afinal, isso mais do que nunca acarretaria formar um clima de opinião completamente contrário ao que a revista vinha conduzindo.

Na edição 838 da *Época* (23 de junho), a reportagem "O bom humor dos brasileiros está por um fio" traz várias pessoas comuns:

O escritor e jornalista inglês Alex Bellos, que morou cinco anos no Brasil, diz que nunca viu os brasileiros tão contidos em relação à Seleção. "As ruas não estão enfeitadas, as pessoas não estão eufóricas. Só há festas onde estão os estrangeiros", diz ele. Em Londres, antes da Olimpíada de 2012, Bellos diz que havia ressentimento com os gastos e má vontade em relação ao evento. Mas isso mudou com os resultados esportivos.

A professora universitária Deise Quintiliano, de 50 anos, saiu toda enfeitada para o segundo jogo do Brasil, depois de ter ficado em casa no primeiro. "Fui chamada de alienada no metrô, por usar enfeites do Brasil, mas não participei das manifestações das Diretas, nos anos 1980, para ficar em casa com medo de ser reprimida", diz ela. Deise é carioca e mora no bairro da Tijuca.

A canadense Andrea Souza, casada com o brasileiro Ivaney Souza, de 33 anos, estava num bar em Moema, área nobre de São Paulo, acompanhada do marido e da filha Anna, de 3 meses. Ela chegou ao Brasil às vésperas da Copa de 2010 e se encantou com o entusiasmo dos brasileiros pela Copa. Agora, andava estranhando a frieza. "Não vi a mesma empolgação, mas bastou os jogos começarem para eu sentir novamente o alto-astral dos brasileiros", diz ela.

A estilista carioca Thayná Sprung, de 27 anos, só aderiu à celebração pública do futebol na segunda partida do Brasil. Dispensada do trabalho, foi a um bar torcer. Tinha sentimentos divididos. "O país precisa investir mais em saúde e educação, não em estádios", diz ela.

Em Brasília, a dona de casa Aline Soares era prova da necessidade de investimento em saúde. Na véspera do jogo entre Brasil e Croácia, ela teve de levar a filha ao hospital de Taguatinga. "O atendimento foi péssimo. A sorte é que eu tenho uma tia enfermeira que medicou minha menina em casa. Se dependesse do hospital público...". Na terça-feira, Alina viu o jogo do Brasil em companhia de amigos, na festa da Fifa em Taguatinga, a 20 quilômetros do Plano Piloto. A tarde começou animada, em ritmo de pagode. Murchou assim que o empate sem gols do Brasil tomou forma.

"Acho bom o Brasil ganhar essa Copa. Gastar bilhões em estádios e não ganhar é feio. O pau vai quebrar", diz um amigo de Aline que se apresentou apenas como Dioni (O BOM..., 2014, p. 42).

Cabe destacar que, na mesma linha da reportagem anterior, a tônica são os gastos com a Copa em detrimento de investimentos de interesse público. Nessa reportagem, o foco é o frágil humor dos brasileiros obstante a euforia presenciada por conta dos jogos, como pode ser observado em seu subtítulo: “Na ausência de problemas, os brasileiros começam a se orgulhar de sua Copa e de seu time. Mas, se algo der errado com algum deles...” (O BOM..., 2014). Nesse trecho se explicita como as falas das pessoas comuns são levadas à condição de expressar os divididos e frágeis sentimentos de todos os brasileiros; em outros termos, o estado da opinião pública.

No encerramento da reportagem, o sentido se completa com a apresentação da fala de Dioni, mencionada acima: “Acho bom o Brasil ganhar essa Copa. Gastar bilhões em estádios e não ganhar é feio. O pau vai quebrar” – com o seguinte comentário: “Provavelmente é bravata, mas ninguém sabe como os brasileiros podem reagir”. E, de modo a corroborar seu posicionamento, é reproduzida a fala do professor Laurent Dubois, da Universidade Duke, nos Estados Unidos, na qual ensina a disciplina Futebol e Política. “No caso do Brasil, se algo assim ocorrer, ainda mais sediando a Copa, será devastador.” Como pode ser observado, de modo preponderante, as falas das pessoas comuns são publicizadas com a finalidade de estabelecer uma nítida articulação entre Copa e política, entre a “frágil” euforia dos brasileiros com a Copa e suas críticas com relação aos gastos com o megaevento em detrimento dos investimentos em saúde e educação.

Segundo o texto, o ânimo não chega ao nível de outros mundiais, por várias razões, entre elas, o “medo das manifestações” explicitado por um deles. Chama a atenção o fato de que nesse momento as manifestações, que até então eram expostas pela revista como ações de minorias (que por vezes foram representadas, nas imagens, como encapuzados), agora que perderam força, ganham um novo status: “quando se anda pelas ruas das grandes cidades brasileiras, fica claro que o país não deixou para trás o espírito crítico de junho, que se traduziu no slogan ‘Não vai ter Copa’” (O BOM..., 2014, p. 40).

A ilustração de que o bom humor dos brasileiros estava por um fio aparece nas falas dos três últimos entrevistados apresentados, todas bem contundentes, explicitando o alto investimento em estádios, em detrimento da educação e saúde. Até então, a revista só havia feito isso uma única vez, mesmo assim de forma amena (edição 836). Dessa forma, é importante destacar que, de acordo com dados coletados entre 22 de junho e 3 de julho e expostos no relatório do Ibope Inteligência (2014), quando realmente perguntados acerca do prejuízo que a Copa trouxe ao Brasil, 47% das respostas (considerando duas menções) apontavam para gastos com dinheiro público/prejuízo financeiro e 36% para a falta de verba para saúde e educação. Isso está traduzido na fala das pessoas comuns. No entanto, ao serem questionadas acerca dos benefícios que o evento teria trazido, 32% dos entrevistados mencionaram o aquecimento da economia e 30% citaram o incentivo ao turismo. Acerca desses aspectos, nada é mencionado e nenhuma fala é divulgada.

Considerações finais

Ressalta-se a presença de duas estratégias em relação à apropriação de falas de pessoas comuns, com o fim de expressar ou mesmo tentar formar a opinião pública naquele contexto. A primeira: o uso político de suas falas. Na *Veja*, elas são trazidas, entre outras situações, para apontar vários problemas, como a burocracia no Brasil (edição de 28 de maio), e acabam por corroborar um discurso que fortalece o sentimento de descrédito em relação ao país, justamente às vésperas de um evento internacional. Já na *Época*, elas aparecem, por exemplo, quando o Brasil vivia um momento de grande euforia em razão do Mundial, a partir da edição de 23 de junho, e citam problemas estruturais que até então simplesmente não haviam sido evidenciados pelo semanário. E na falta de fontes que afirmassem o que esses veículos pretendiam reportar, entra em cena, por exemplo, o personagem composto americano John Doe – que, com seu relato de natureza etnográfica no Aeroporto de Guarulhos, evoca pessoas comuns (no caso, passageiros) para demonstrar o “Estado de desordem” vivenciado pelo país

às vésperas do Mundial. Tal estratégia narrativa é interpretada por Neveu (2006, p. 170) como “uma espécie de inversão das formas de coberturas comum da atualidade, passando do ponto de vista dos que decidem para o dos efeitos de suas decisões”.

Outro procedimento significativo que corrobora a ideia da atuação de *Época* e *Veja* como atores políticos diz respeito ao silenciamento dos ordinários. Na matéria sobre o Itaquerão (“A abertura num estádio problema” – *Época*), moradores da região do estádio tiveram que deixar suas casas repentinamente por conta de ações dos governos estadual e municipal e sequer são apresentados. Os dois semanários se utilizam desse expediente.

Por meio das análises, fica claro que as pessoas comuns não necessariamente adentram as coberturas apenas quando realizam algo de extraordinário (por exemplo, quando cometem um crime hediondo ou vencem disputas musicais televisionadas), como apontado por Couldry (2002). Esses personagens também são trazidos pelas revistas, às vésperas e durante a Copa do Mundo, simplesmente pelo fato de serem fortes representações da opinião pública e, nesse caso, suas palavras acabam por se tornar valiosas estratégias retóricas, sem necessariamente haver algo de especial em suas ações.

Ainda no âmbito da utilização das falas de pessoas comuns, é oportuno retomar a ideia de representação da representação postulada por Costa (2009), sobre como os jornalistas enquadram e hierarquizam as diversas fontes consultadas. Para além disso, é de fundamental importância refletir sobre a questão da pluralidade, afinal, as análises expostas são exemplares de um modelo específico de jornalismo hegemônico que dá (e constrói) visibilidade a determinadas vozes. Há que se pensar em outros formatos de narrativa que se ofereçam como contraestratégia, afinal:

Para produção de um ambiente de informação democrático, a pluralidade necessária não é apenas a pluralidade de proprietários da mídia (a fórmula liberal da concorrência), nem mesmo somente a pluralidade de formas de financiamento – que tende a aceitar que um jornalismo liberado das pressões do mercado seria portador

dos “verdadeiros” valores da ética profissional. A pluralidade necessária é a pluralidade de vozes sociais, que ainda precisa ser construída no espaço público (MIGUEL; BIROLI, 2017, p. 16).

Por fim, ao buscar explicitar como o jogo político se reorganiza e se estrutura em torno da “opinião pública”, observou-se que *Época* e *Veja*, dois grandes veículos de repercussão nacional e pertencentes a dois expressivos conglomerados de comunicação, já dão evidências, em 2014, de seus posicionamentos políticos, que se tornaram ainda mais nítidos em 2015, preparando o caminho para o que diversos acadêmicos e setores de esquerda da sociedade brasileira denominaram *golpe midiático*.

Referências

AGÊNCIA BRASIL. Removidos em Itaquera terão casa até maio. *Band.com.br*, São Paulo, jan. 2014. Disponível em: <<https://goo.gl/bwTKi4>>. Acesso em: 23 mar. 2018.

BENETTI, M. Análise do discurso em jornalismo: estudo de vozes e sentidos. In: LAGO, C.; BENETTI, M. *Metodologia de pesquisa em jornalismo*. Petrópolis: Vozes, 2007. p. 107-122.

BENETTI, M.; HAGEN, S. Jornalismo e imagem de si: o discurso institucional das revistas semanais. *Estudos em Jornalismo e Mídia*, Florianópolis, v. 7, n. 1, p. 123-135, jan./jun. 2010.

BOMBIG, A.; TURRER, R. A abertura num estádio problema. *Época*, São Paulo, n. 836, p. 56-60, jun. 2014.

BRASIL recebeu um milhão de turistas estrangeiros, de 203 nacionalidades. *Portal da Copa*, [S.l.], 2014. Disponível em: <<https://goo.gl/sNXY4s>>. Acesso em: 23 mar. 2018.

CAVALCANTE, S. Classe média e conservadorismo liberal. In: CRUZ, S. V.; KAYSEL, A.; CODAS, G. *Direita, volver!:* o retorno da direita e o ciclo político brasileiro. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2015. p. 177-195.

CHADE, J. Brasil registra segunda maior média de público das Copas do Mundo. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, jul. 2014a. Disponível em: <<https://goo.gl/X9gDYN>>. Acesso em: 23 mar. 2018.

_____. Final da Copa do Mundo foi vista por mais de um bilhão de pessoas. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, set. 2014b. Disponível em: <<https://goo.gl/X3rP1Q>>. Acesso em: 23 mar. 2018.

COSTA, C. T. Jornalismo como representação da representação: implicações éticas no campo da produção da informação. *Líbero*, São Paulo, v. 12, n. 23, p. 29-41, jun. 2009.

COULDRY, N. Media power: some hidden dimensions. In: _____. *The place of media power: pilgrims and witnesses of the media age*. London: Routledge, 2002. p. 39-61.

EMEDIATO, W. A construção da opinião na mídia: argumentação e dimensão argumentativa. In: EMEDIATO, W. (Org.). *A construção da opinião na mídia*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013. p. 69-100.

FRAGA, E. F.; MOTTA, L. G. A disputa pela voz: conflito e negociação de sentidos na construção de uma telenarrativa jornalística. *Líbero*, São Paulo, v. 16, n. 32, p. 99-110, jul./dez. 2013.

IBOPE INTELIGÊNCIA. Pesquisa telefônica de opinião pública Copa do Mundo 2014 (06/2014). Brasília, 2014.

LAGE, N. *A reportagem: teoria e técnica de entrevista e pesquisa jornalística*. Rio de Janeiro: Record, 2001.

MARTINEZ, M.; CORREIO, E. L.; PASSOS, M. Y. Entre fato e ficção: personagens compostos e fictícios ou fraude em jornalismo? *Estudos em Jornalismo e Mídia*, Florianópolis, v. 12, n. 2, p. 238-250, jul./dez. 2015.

MIGUEL, L. F.; BIROLI, F. Introdução: mídia, conflito e formação de preferências. In: BIROLI, F.; MIGUEL, L. F. *Notícias em disputa: mídia, democracia e formação de preferências no Brasil*. São Paulo: Contexto, 2017. p. 7-22.

NEVEU, E. *Sociologia do jornalismo*. Tradução Daniela Dariano. São Paulo: Loyola, 2006.

O BOM humor dos brasileiros está por um fio. *Época*, São Paulo, 2014, n. 838, p. 40-42, jun. 2014.

ORLANDI, E. P. Silêncios e resistência: um estudo da censura. In: _____. *As formas do silêncio: no movimento dos sentidos*. 2. ed. Campinas: Editora Unicamp, 1993. p. 97-138.

PORTELA, C. Revistas semanais de informação no Brasil hoje: conceituações e definições. In: COLÓQUIO INTERNACIONAL DE COMUNICAÇÃO PARA O DESENVOLVIMENTO REGIONAL, 14., São Paulo, 2009. *Anais eletrônicos...* São Paulo: Regiocom, 2009.

PORTO, M. Sobre metodologias de pesquisa nos estudos de mídia e política. Entrevista por Heloiza Herscovitz. *Estudos em Jornalismo e Mídia*, Florianópolis, v. 3, n. 1, p. 130-134, 1. sem. 2006.

PROTESTOS contra Dilma reúnem cerca de 560 mil em 24 estados e no DF. *UOL Notícias: Política*, São Paulo, abr. 2015. Disponível em: <<https://goo.gl/TmmylN>>. Acesso em: 23 mar. 2018.

PRUDÊNCIO, K. Micromobilizações, alinhamento de quadros e comunicação política. *Compólitica*. Rio de Janeiro, v. 2, n. 4, p. 87-110, ago./dez. 2014.

SILVERSTONE, R. Complicity and collusion in the mediation of everyday life. *New Literary History*, Baltimore, v. 33, n. 4, p. 761-780, 2002.

WOLF, M. As fontes. In: _____. *Teorias da comunicação*. 7. ed. Lisboa: Presença, 2002. p. 222-231.

ZALIS, P.; PETRY, A. Estado da desordem. *Veja*, São Paulo, n. 22, p. 82-83, maio 2014.

submetido em: 23 ago. 2017 | aprovado em: 11 nov. 2017

A narração de alteridade na ficção e na grande reportagem: apontamentos sobre os modos de representação do outro na televisão brasileira

The narration of alterity in fiction and in-depth reporting: considerations on structures and strategies of the representation of the other in Brazilian television

*José Augusto Mendes Lobato*¹

1 Doutor em Ciências da Comunicação pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP). Professor dos cursos de Comunicação Social da Universidade Anhembi Morumbi (UAM) e da Universidade São Judas Tadeu (USJT). Editor de conteúdo na consultoria Report Sustentabilidade. É mestre em Comunicação pela Faculdade Cásper Líbero (FCL). E-mail: gutomlobato@gmail.com.

Resumo

O trabalho busca mapear, discutir e elencar marcos estruturais capazes de delimitar a narrativa de alteridade como um formato transversal do ambiente televisivo, com foco em dois gêneros: a grande reportagem jornalística e a ficção seriada. Com base nas ciências da linguagem e nos estudos culturais e da imagem, são adotadas três categorias de análise – as estratégias testemunhais/eventenciais, os jogos de oposição e as interações entre ficcionalização e factualização – para examinar quatro telenovelas e 16 edições do programa jornalístico *Globo Repórter*. Ao fim, são mapeados oito elementos estruturantes da enunciação de alteridade, incluindo a retórica testemunhal, a intriga fundada no outro, a marcação de fronteiras e a contra-narração, reiterando as funções de reconfiguração e disciplinarização da experiência na televisão contemporânea.

Palavras-chave

Televisão, jornalismo, ficção seriada, alteridade, análise narrativa.

Abstract

The objective of this article is to identify, discuss and list structural elements capable of delimiting the narrative of alterity as a transversal format of television, focusing on two genres: in-depth reporting and serial fiction. Based on language sciences and on cultural and image studies, this study uses three categories of analysis – testimonial/eventential strategies, the construction of oppositions, and the interactions between fictionalization and factualization – to examine four telenovelas and 16 editions of the journalistic program *Globo Repórter*. Finally, we identify eight structural elements of the enunciation of alterity, including the testimonial rhetoric, the alterity-based narrative intrigue, the construction of boundaries and counter-narration, reiterating the functions of reconfiguration and disciplinarization of experience in contemporary television.

Keywords

Television, journalism, serial fiction, alterity, narrative analysis.

Dentro da longa tradição de estudos que colocam em diálogo os campos da linguagem, da cultura e, mais recentemente, das mídias, uma preocupação central tem sido compreender como reconfiguramos modos de ver, viver e agir no mundo como consequência dos processos de representação. De nossas formações mentais aos relatos e imagens que difundimos, o que mudou em nossa compreensão do ambiente circundante com a profusão de dispositivos comunicacionais? Como delimitamos ambientes familiares e nos habituamos a lê-los, dentro e fora de telas e aparelhos? De que maneira o hábito de narrar e ouvir histórias se comporta no fluxo audiovisual, reinventando imaginários e formas de ver e demarcar o próximo e o distante?

Essas questões têm, mais que respostas, problemas compartilhados. E todos, por sua vez, convergem para um propósito central neste texto: colocar em crise a ideia de que somente hoje se convive com uma inexorável dependência dos processos de representação. Com base em reflexões interdisciplinares das ciências da linguagem, entende-se que, como alerta Serge Moscovici (2003, p. 40), “todas as interações humanas, surjam elas entre duas pessoas ou entre dois grupos, pressupõem representações” – e que é a partir dos recortes simbólicos que formamos sentidos de proximidade/pertencimento e, conseqüentemente, definimos as fronteiras e os limiares do não-familiar. E é dentro desse jogo, no qual nos movemos cotidianamente, que se situa o objeto de análise deste trabalho – a saber, a construção de narrativas da alteridade como um impulso das produções televisivas contemporâneas, levando-nos a uma experiência mediada de descoberta.

Conectado aos resultados de uma pesquisa de doutorado, este texto busca propor uma reflexão sobre estratégias que regem a representação do outro em produtos televisuais brasileiros, tomando, como objeto de estudo específico, os gêneros jornalístico e de ficção seriada, nos formatos da grande reportagem e da telenovela. Os resultados que serão debatidos e apresentados a seguir apontam para oito elementos ligados à enunciação de alteridade – um conjunto de marcos estruturais que, por ser identificável em dois gêneros representativos da produção

televisiva, sinaliza a narração do outro como um modo de contar presente de forma transversal nas mídias.

Fundamentos de linguagem: a representação, a narrativa e a questão do outro

A combinação de diferentes campos, como a filosofia, a narratologia e a psicologia, faz das ciências da linguagem um território fértil para compreendermos de que forma operam os processos de enunciação – tendo os conceitos de representação, narrativa, identidade e alteridade como eixos essenciais.

O processo de observar o mundo, transpô-lo em narrativas visuais ou verbais e construir imagens a respeito do que é vivido dialoga diretamente com a noção de *representação* – tratada também no pensamento aristotélico e que, já no século XX, ganhou novos contornos com as reflexões da psicologia. Em linha com Moscovici (2003), entende-se que não há como escapar das representações sociais para se ler o mundo, tanto nas conversações cotidianas como na comunicação por dispositivos tecnológicos. Para o autor, a dinâmica das relações opera como “uma dinâmica de familiarização, onde os objetos, pessoas e acontecimentos são percebidos e compreendidos em relação a prévios encontros e paradigmas” (MOSCOVICI, 2003, p. 55); não à toa, dirá que a finalidade de toda representação é tornar familiar o não familiar ou a não familiaridade, produzindo consensos – que fundamentam nosso senso comum – e também prescrições, em uma lógica que podemos denominar (em diálogo com os estudos do discurso) *disciplinar e domesticadora* do visível.

Os estudos culturais também aportam contribuições à questão, já que é pela circulação de narrativas e relatos que as identidades são forjadas e reformuladas. Essa função identitária do narrar – que se soma a outras funções, como a disciplinar, a lúdica e a informativo-cognitiva – é especialmente importante por lançar luz sobre os processos por meio dos quais mobilizamos, dentro e fora das mídias, imaginários a respeito do eu/nós e do outro; afinal, como diz Woodward (2000,

p. 17), “é por meio dos significados produzidos pelas representações que damos sentido à nossa experiência e àquilo que somos”.

As maneiras com que se faz isso em uma narrativa, seja de ficção ou não ficção, dialogam com a ideia de que sempre é preciso estabelecer distinções e polos opositivos. Preocupado com tal questão, Bhabha (1998) estabelece conceitos como os de *tradução* e *contra-narrativa*. Estas “continuamente evocam e rasuram suas fronteiras totalizadoras”, e “perturbam aquelas manobras ideológicas através das quais ‘comunidades imaginadas’ recebem identidades essencialistas” (BHABHA, 1998, p. 211).

Adicionalmente, também devemos atentar para os achados da filosofia da linguagem e dos estudos do discurso que posicionam a produção da identidade e a própria atividade discursiva como formas de exercício e disputa pelo poder. Assim, entendemos a demarcação da identidade e da alteridade como processos arbitrários que sempre resultam na normatização de condutas, na construção de “embates e coerções, interdições e exclusões” (GOMES, 2003, p. 45) e na definição do visível e do vivível, tanto em relação ao eu/nós quanto em relação ao(s) outro(s).

Fazemos breve referência a esses estudos para delinear alguns conceitos-chave para a reflexão proposta. O primeiro é a própria ideia da *narrativa de alteridade* como categoria passível de análise estrutural que visa à sua compreensão. De forma complementar à narrativa nacional dos estudos culturais, entendemos esta como um tipo de enunciado que tem, no centro de sua intriga ou de seu conflito – noção que emprestamos dos estudiosos da narrativa, como Todorov (2003) –, o processo de contato, tradução e reconhecimento de universos cultural ou geograficamente distantes.

Assim como a narrativa da nação, a de alteridade pode – e tende a – ser preexistente à consciência individual. Atua de modo convencional e prescritivo, como diz Moscovici (2003), ou disciplinar, nos termos de Foucault (1996) e Gomes (2003), pois nos ensina a enxergar o outro sob determinado ângulo, orientando

consensos sobre ele produzidos e definindo seus traços que são trazidos à luz na representação. E pode ocorrer tanto nos relatos que nos apresentarão um Brasil distante, idealizado e, por vezes, exótico/“estrangeirizado” – dentro da categoria que definimos como *alteridade sociocultural* – quanto em narrativas que nos levarão a uma jornada rumo a regiões espacialmente distantes (*alteridade geográfica*), fundadas na ancoragem de um outro que, se não exclusivamente, é primariamente exibido por meio de textos e imagens voltados à tradução do não-familiar.

Imagem e experiência de alteridade em narrativas televisuais

O propósito de estudar a representação do outro na televisão também nos conduziu a um percurso pelos estudos de imagem. Diversos autores (KAMPER, 2001; DUBOIS, 1994; DEBRAY, 1993; FLUSSER, 2007; 2008; MACHADO, 2002; CATALÀ, 2005) indicam a necessidade de se compreender a progressão histórica dos suportes e seus efeitos cognitivos e sociais.

A discussão dos impactos do imagético sobre a cognição pode ser feita a partir de Vilém Flusser (2007). Em estudos de referência no campo da fotografia e do audiovisual em geral, o autor faz a distinção entre um pensamento conceitual (ou em linha) e um pensamento “por imagens” (em superfície), demonstrando que a conversão (abstração) das coisas em representações é feita de maneira distinta pelas imagens. Por elas, diz-nos o autor, acessamos primeiramente o “concreto” (via materialidade da imagem), diferentemente do texto, para só depois entendermos os conceitos que geraram tal imagem. Por isso, “as mensagens da mídia imagética são mais ricas e as mensagens da mídia conceitual são mais nítidas” (FLUSSER, 2007, p. 115).

Independentemente da crítica que se possa fazer a respeito desse processo, lançada, inclusive, por Flusser em suas obras, as imagens técnicas instauram possibilidades de conhecimento e reconhecimento do mundo que, de certo, potencializam os caminhos para a compreensão da alteridade – seja em gêneros e formatos de ficção, seja nos marcadamente informativos, como é o caso do jornalismo e do audiovisual documental.

A partir da perspectiva de três correntes de reflexão sobre as imagens, buscamos definir uma categoria específica, que se soma às noções de *narrativa de alteridade* e de *alteridades geográficas e socioculturais* para fundamentarmos nossa análise sobre o *Globo repórter* e as telenovelas brasileiras: a de *imagem evenemencial*. De forma breve, a entendemos como registro que se constitui, simultaneamente, como produto e fio condutor da experiência de contato com o mundo – ou seja, como *captura* do mundo, a partir da ideia de que um testemunho ou vivência de alteridade a produziu, e como *moldura*, considerando sua dimensão prescritiva e organizativa da experiência do ambiente exterior.

Erguemos a ideia de *evenemencialidade* a partir de três correntes de contribuição teórico-crítica aos estudos de imagem. Uma associa-se aos debates de Philippe Dubois (1994) sobre o caráter indicial e referencial de toda imagem, tida como um “traço do real” capaz de dar materialidade ao registro do mundo; outra é a reflexão de Debord (1997) e outros a respeito da profusão do imagético e seus impactos em termos de sociabilidade e experiência; e a terceira, mais próxima de nosso propósito, é a teoria da imagem complexa, definida por Català (2005) como um regime perceptivo peculiar, no qual a multiplicidade, a inter-relação referencial e a capacidade de renovação das imagens gera uma nova cultura visual.

O jornalismo e a ficção seriada em televisão: referenciais de base

Por meio de alguns trabalhos, dentre os quais destacamos os de Sodré (2009), Gomes (2003), Sponholz (2009) e Medina (1988), analisa-se o jornalismo como um gênero de discurso mais amplo, apoiado em noções e parâmetros que abrangem a tensão entre objetividade/referencialidade e narratividade e alguns de seus pressupostos históricos.

Conforme nota Sponholz (2009), o discurso jornalístico emula técnicas de apreensão de realidade do senso comum – sua maneira de narrar – e as alia a métodos oriundos do meio científico, visando à produção de relatos minimamente capazes de dar conta da realidade objetiva. Dentro dos muitos

gêneros e formatos jornalísticos informativos, opinativos ou interpretativos – termos adotados nas classificações brasileiras do campo –, elegemos a grande reportagem como central à análise. Adotado pelo *Globo repórter*, esse formato indica alguns princípios narrativos, por nós discutidos em outro trabalho (LOBATO, 2016, p. 74): a) ampliação espaço-temporal do fato social; b) construção dramática/diegética das cenas (reforço da narratividade); c) reforço da enunciação e da autoria pelo trabalho testemunhal; d) singularização do fato por meio de personagens e histórias de vida; e e) uso de técnicas e índices de ficcionalização. Tais elementos demonstram que, em linha com o que propõe Marcela Farré (2004, p. 167), há espaço e incidência na mídia de um noticiário “ficcionalizado”, no qual há um “um narrador que, procurando acima de tudo construir um pacto com o espectador, põe seus saberes para consideração do outro”.

No outro eixo de nosso corpus, tomamos a ficção como um campo de análise sustentado tanto pelos estudos sobre as funções e os “acordos” ou pactos construídos com quem consome textos fictícios – e, aqui, as reflexões de Umberto Eco (1994) são fundamentais – quanto pela análise narrativa e pela pesquisa em torno do formato telenovela. Com base nas definições de Lopes (2009), enxergamos a telenovela como uma legítima narrativa da nação, em um viés que ultrapassa, notavelmente, os fins lúdicos e de entretenimento normalmente associados às narrativas de ficção.

Com base nas ideias de Melo (1988), Baccega (2003), Lopes (2003; 2009), Martín-Barbero (1988) e Campedelli (1987), consideramos cinco grandes traços estruturantes do formato: a) serialidade das tramas; b) referencialidade temática; c) multiplicidade e mutabilidade de tramas; d) espaço-temporalidade múltipla; e e) redundância e recorrência de personagens (tipicidade). Essas marcas do modo de contar peculiar da teleficção brasileira demonstram que, assim como no jornalismo de viés aprofundado da grande reportagem, a telenovela pode ser um lugar de modulação da experiência de conhecimento, ancoragem e objetivação da alteridade.

Fundamento, método e categorias de análise

As reflexões anteriormente apresentadas conduziram este trabalho a dois métodos de análise. Por um lado, interessou-nos, em linha com o problema central de pesquisa, identificar elementos estruturantes da construção de alteridade na televisão brasileira – o que estabeleceu a análise narrativa, baseada na busca por achados comuns a diferentes registros de linguagem e ao mapeamento de funções, elementos e operações estilísticas dentro do *corpus*. Por outro lado, o contato com as reportagens do *Globo Repórter* e com os capítulos das quatro telenovelas selecionadas para análise fez notar a necessidade de incorporar elementos da análise do discurso, principalmente a partir da identificação de determinadas estratégias valorativas e de produção de mapas de sentido na hora de traduzir e representar o outro.

Com relação ao *corpus*, foram selecionadas cenas de diversos capítulos das quatro telenovelas e 16 unidades (programas) do *Globo Repórter*, sendo todos os materiais exibidos entre 2011 e 2014, após mapeamento das produções televisivas de ficção e jornalismo da Rede Globo durante o período. No caso das telenovelas, foi realizada uma observação da grade de ficção veiculada pela emissora de 2011 a 2014, mapeando as produções que abordaram explicitamente universos de alteridade. Foram escolhidas quatro obras: *Salve Jorge* (2012-2013), parcialmente ambientada na Turquia; *Joia rara* (2013-2014), que possui personagens e núcleos no Nepal; *Amor, eterno amor* (2012), na qual parte da história se passa na fictícia Vila dos Milagres, na Ilha do Marajó, estado do Pará; e *Além do horizonte* (2013-2014), ambientada em parte na comunidade fictícia de Tapiré, interior do estado do Amazonas.

Quanto ao *Globo Repórter*, foi definido um universo de 16 programas exibidos entre 2011 e 2014, selecionados por tratarem explicitamente de outros países (alteridade geográfica) ou de regiões do Brasil (alteridade sociocultural). Optou-se por focalizar, nas edições sobre outros países, narrativas distribuídas por diferentes continentes – no caso, Ásia, África e Europa. No caso dos programas sobre o Brasil, foram selecionados aqueles que tratam de biomas (Amazônia,

Pampa, Mata Atlântica e Pantanal) e, também, os que abordam diferenças culturais, como os programas “Brasil abaixo de zero” e “Cidades jovens do Brasil”.

Estruturas da narrativa televisual de alteridade: apontamentos e achados

Para execução da análise, optamos por trabalhar com três grandes categorias ou eixos, em conexão direta com os marcos teóricos da pesquisa, com o trabalho de observação geral dos programas e com a definição do *corpus*: a) os trabalhos de autenticação do real a partir do testemunho e dos processos imersivos e eventuais em torno da alteridade; b) as estratégias opostas e a produção de fronteiras e mapas de sentido a respeito do outro; e c) as tensões e oscilações entre estratégias ficcionalizadas e factualizadas na experiência narrada de alteridade.

Desde o início deste trabalho, buscou-se afastar a ideia de um modelo canônico dos princípios e regras de cada formatação ou gênero do discurso; nossa problematização buscou examinar a figuração do outro em diferentes programas televisuais justamente como parte da defesa da existência de um fio, de um nó condutor comum, que modelizava as narrativas de alteridade sem, no entanto, engessá-las. Surpreendeu-nos notar, também, algumas adaptações em determinadas estratégias, conforme o gênero e a dimensão de alteridade – como os jogos opostos, que têm viés diferente quando se fala de outros países ou de biomas brasileiros nas grandes reportagens.

A seguir, apresentamos uma compilação das oito estratégias identificadas, com os respectivos formatos (grande reportagem ou ficção) e dimensões de alteridade narrada (geográfica ou sociocultural) em que se fizeram mais presentes:

- Intriga fundada na alteridade;
- retórica testemunhal-afetiva;
- narrativas de trajeto;
- adoção de personagens e sujeitos fronteiriços;
- traduções e produção de polos opostos;
- processos contra-narrativos;

- valoração do outro e atribuição de sentidos;
- interações ficcionalização *versus* factualização (hibridismo de linguagens).

O primeiro item diz respeito à *conversão do outro na intriga – central ou secundária – que move a narrativa*. Em termos narratológicos, a intriga está associada a uma quebra de expectativa, a uma transição ou a um deslocamento que se torna necessário – física ou simbolicamente – na vida das personagens de ficção e, em um escopo mais amplo, no estado das coisas do mundo em si; daí a sinonímia latente entre a intriga, o conflito e a peripécia aristotélica.

Identificamos que transformar o outro não em meio, ou seja, em território a servir à construção da cena, mas sim na própria força motriz de uma história que o toma como pauta ou assunto é um dos caminhos para reforçar a enunciação de alteridade. Todas as viradas importantes de uma trama, nesse caso, estão condicionadas aos universos não familiares e sua capacidade de mobilizar personagens, dramas e sentimentos construídos no âmbito intranarrativo e, também, com o telespectador. Essa estratégia marca presença em todas as 16 grandes reportagens do *Globo Repórter* analisadas e, em menor medida, nos *plots* das telenovelas associadas à alteridade geográfica; no caso das obras que abordam o bioma Amazônia, nota-se relevância secundária das personagens e núcleos das vilas de Tapiré (*Além do horizonte*) e dos Milagres (*Amor, eterno amor*) para o andamento da história.

Em casos como o programa *Globo Repórter*, de 29 de abril de 2013, “Amazônia secreta”, apresenta-se, na abertura da atração, a proposta de descobrir “um Brasil nunca visto: selvagem, secreto, rico e completamente desconhecido”; na edição sobre a Armênia, de 22 de agosto de 2014, fala-se da descoberta de uma terra “nunca antes mostrada na TV brasileira”; e, no programa sobre o Pampa Gaúcho, de 18 de junho de 2012, propõe-se entender um dos “menos conhecidos biomas brasileiros”, algo destacado pelo apresentador Sérgio Chapelin na abertura.

Nossa perspectiva, a despeito de tais variações, é a de que a figuração do outro na televisão sempre perpassa algum tipo de produção de conflito associada à alteridade. Ela pode ser um ambiente a ser descoberto, um lugar misterioso ou mesmo perigoso, um espaço de vivência para personagens reais e fictícios e seus sentimentos e intimidades, um meio de contar histórias dramáticas e aventuras sobre lugares exóticos e difíceis de se acessar.

O segundo marco estrutural, a *retórica testemunhal-afetiva*, diz respeito a uma importante estratégia de autenticação do real. Nas narrativas do *Globo Repórter*, encontramos traços marcantes desse modelo em todos os 16 programas analisados. Nas quatro telenovelas do *corpus*, também encontramos o testemunhal, em especial nas cenas e sequências que mobilizam o trânsito e a interação entre personagens de diferentes países e regiões.

O testemunho atua como uma operação de sentido ligada à sociabilidade, à construção do efeito de realidade e à produção de verdade no âmbito das narrativas televisuais de alteridade, demarcando não só o eu-estive-lá, tão facilmente encontrado no telejornalismo, mas também um estatuto de credibilidade e de verificação/checagem material do mundo, a partir de alguém que o lê e experimenta. Os testemunhos de contato, assim, se destacam por exibir a interação direta entre culturas. No *Globo Repórter*, é notável o uso de fontes e entrevistas (como moradores locais, brasileiros expatriados, especialistas, guias de turismo etc.) para isso. É o caso do programa “Moçambique: a África que fala português”, exibido em 2 de agosto de 2013, no qual incontáveis moradores locais são entrevistados pela repórter Dulcinéia Novaes para retratar e explicar alguns costumes, tendo como grande elemento facilitador para a apreensão de sentido o uso da língua portuguesa. Na sequência transcrita a seguir, nota-se, inclusive, o recurso de exibição do contato e da experiência direta da repórter – comparando um fruto local a um brasileiro:

Off: Zito Inhamirre, barqueiro, mostra um preparo de atleta. Desce a montanha de areia num instante, e logo volta, trazendo nas mãos um fruto muito comum nesta região, a macoma, e uma bebida preparada com ela.

Dulcinéia: É tipo um suco?

Zito: Um pouco suco, sim, mas agora está muito doce.

Dulcinéia: Tem álcool?

Zito: Não muito. Queres provar?

Dulcinéia: Será...? [a repórter prova a bebida] Sabe o que lembra um pouquinho? Lá no Brasil, se chama cupuaçu.

Nas telenovelas, nota-se a presença constante da linguagem do testemunho de interação. *Salve Jorge*, obra de Glória Perez, é o caso mais marcante nesse âmbito. Personagens que transitam entre mundos familiares e distantes – no caso, que se deslocam do Brasil para a Turquia – assumem a posição de transmissores de uma experiência de contato com o outro. Em capítulo exibido no dia 24 de novembro de 2012, por exemplo, a abordagem de um casamento à moda turca se torna cenário para uma sequência testemunhal envolvendo Bianca (Cléo Pires) e outros personagens turcos e brasileiros.

Quanto às *narrativas de trajeto*, reitera-se a ideia de que o outro é algo a ser desvendado por meio de uma construção narrativa cujo resultado – ou cuja solução do conflito – consiste justamente na chegada e na leitura do ambiente a ser representado, após longo processo de documentação de dificuldades, barreiras, entraves e desafios enfrentados. Tanto no jornalismo como na ficção, notamos a abundância das narrativas de trajeto para explicar, demarcar esforços e lugares de fala, indicar a localização da alteridade e mostrá-la como algo que só é conquistado após amplo esforço físico e/ou intelectual.

Um exemplo marcante ocorre em “Expedição pelo rio Amazonas”, série com dois programas. No primeiro, exibido em 12 de agosto de 2011, o repórter José Raimundo chega a provar as águas do Atlântico (fato registrado por imagem) em uma viagem de barco para verificar se ainda estão sob influência do rio.

Passagem: Nós estamos a 250 quilômetros do continente, lá da costa do Pará, de onde saímos. E, daqui, dá pra se ter uma ideia da força do

rio Amazonas. Vejam só, toda essa água barrenta vem de lá. É ele que manda. É a prova de que ele vai empurrando o mar bem mais pra frente. Eu vou experimentar um pouco pra ver que gosto tem... Não é nem salobra, nem sinal de sal. É água doce no meio do Atlântico.

Aqui, trata-se de um clássico caso de domesticação do visível e de autenticação e produção do efeito de realidade, por meio da vivência mediada dos percalços de quem (repórteres, cinegrafistas, personagens de ficção, apresentadores etc.) lê a alteridade no discurso das mídias.

Assim como na estratégia das narrativas de trajeto, a *adoção de personagens e sujeitos fronteiriços* como recurso corresponde à necessidade de singularização de toda narrativa – a mesma que move a retórica testemunhal – e figura de forma transversal e homogênea no *corpus* analisado. Por de meio de personagens e entrevistados estrangeiros ou locais, além de repórteres e apresentadores, o trânsito entre culturas é objetivado em uma figura humana, responsável pelo processo de tradução a partir de estratégias opositivas fundadas na descoberta do outro.

Tal recurso é frequentemente adotado na ficção. Em *Joia rara*, os monges Sonan (Caio Blat), Tenpa (Ângelo Antônio) e Jampa (Fábio Yoshihara), que viajam ao Brasil, são o foco das interações entre o país e o Nepal, com cenas marcadas por explicações sobre seus valores, costumes, crenças e espiritualidade.

O quinto aspecto corresponde às operações de *tradução e produção de polos opositivos*. Aqui, fala-se, essencialmente, do trabalho complexo de assimilar os discursos da diferença por meio da assunção de posturas diante do outro, de modos de lê-lo, interpretá-lo e narrativizá-lo. Notamos, aqui, a recorrência de termos, comparações, alusões e formações opositivas clássicas, muitas delas transculturais – como urbanidade *versus* ruralidade e tradição *versus* modernidade –, na expressão de repórteres e personagens de ficção, que descrevem e falam dos costumes de determinado ambiente.

Identificamos em nosso *corpus* variações no desenho das estratégias opositivas segundo essa tensão entre distância e proximidade. Enquanto, nas grandes reportagens jornalísticas sobre regiões do Brasil-outro, vimos a construção

baseada na ênfase da diferença, ou seja, reforçando traços de distinção, nas narrativas de alteridade geográfica do *Globo repórter* a ênfase está em uma tentativa de aproximação ou assimilação, por meio de comparativos entre a cultura exógena e a nacional que reforçam valores e assuntos transculturais (religiosidade, fé, desigualdade social). Nas obras de ficção, nota-se a combinação entre as estratégias de aproximação e distanciamento, sendo que os processos de tradução figuram como condições básicas não só para o entendimento do telespectador, mas para a própria modulação da narrativa.

O sexto aspecto identificado por nós dialoga diretamente com os jogos opositivos e diz respeito aos *processos contra-narrativos*. Em linha com as reflexões de Bhabha (1998), notamos que as dinâmicas de atualização dos discursos de identidade geram uma seleção arbitrária, unificadora e naturalmente simplificadora, que forja narrativas essencialistas e abre margem para o desenho de oposições internas, que revelam as brechas e fissuras a partir das quais a alteridade ressurge no próprio familiar.

Nas narrativas examinadas nesta pesquisa, identificamos que os processos contra-narrativos ocorrem tanto no campo geográfico quanto no sociocultural, com atribuições distintas. No primeiro caso, trata-se de um esforço para buscar imprimir um ar de diversidade às representações construídas sobre um outro país. No eixo sociocultural, as contra-narrativas figuram como a própria justificativa da construção dos biomas brasileiros e das comunidades e cidades do interior do País como exóticas; os esforços opositivos que opõem um Brasil-mesmo e um Brasil-outro aludem à questão da "alteridade do povo-come-um", citada por Bhabha (1998, p. 213).

O sétimo elemento estruturante das narrativas de alteridade, a *atribuição de valores*, é, decerto, comum a todos os tipos de representação; no entanto, posicionamos esta característica como um marco por identificar sua notável frequência nas narrativas jornalísticas e de ficção como configuradora da própria diferença, associando o ambiente exógeno a aspectos positivos ou negativos que guiam o processo perceptivo e, assim, constroem rotinas, leituras e disciplinas.

Dessa forma, a valoração da alteridade atua como um dispositivo disciplinar, na acepção foucaultiana, visto que atua na conformação do olhar a visadas previamente definidas que facilitam e simplificam o processo de apreensão do outro, reduzindo a polissemia natural em torno de universos culturais alheios, aparando arestas, removendo possibilidades e rotas de desvio.

Na observação das 16 edições do *Globo repórter* e das telenovelas *Joia rara* e *Salve Jorge*, em especial, identifica-se um conjunto de juízos de valor de tônica positiva, associando a alteridade à exuberância, à diversidade cultural, à riqueza de costumes e a valores universais – como elevada espiritualidade, simpatia, cordialidade, beleza geográfica e respeito às tradições; há, inclusive, ideias e terminologias que atravessam ou mesmo se repetem nas narrativas.

Subjacente às demais notações, o oitavo aspecto, que denominamos *interações ficcionalização versus factualização*, é um elemento de linguagem que, no caso das narrativas de alteridade, serve como indutor de estratégias diegéticas e de autenticação que supõem um complexo processo de reversão do código fundante de cada formato aqui examinado.

Por meio do levantamento de índices de ficcionalização – como os citados por Farré (2004), incluindo a focalização subjetiva do relato, o uso de grafismos, a composição dramática do relato de um fato ou mesmo sua própria “invenção”, ou seja, a marcação de um tema narrativo pelo próprio dispositivo televisual – e, também, de elementos de factualização, posicionamos a grande reportagem jornalística e a telenovela brasileira como produtos típicos do novo regime realístico da televisão, marcado pela hibridação de linguagens.

Considerações finais

Acreditamos ter chegado, por meio de nossa investigação, a um conjunto de oito marcos estruturantes das narrativas televisuais de alteridade, capaz de apontar como se apreende, traduz e narra a diferença em diferentes gêneros e formatos. São modelos, técnicas e recursos que denominamos *estratégias*, em função de seu caráter crucial para a demarcação entre o próximo e o distante e

a consequente formação de regimes e percursos de leitura que tornam o outro inteligível, compreensível e visível.

Aqui, propomos um exercício que parece se apresentar como estanque e conclusivo; no entanto, cabe-nos reconhecer que – como indicado por Homi Bhabha (1998) – o que marcamos discursivamente nem sempre acompanha com a mesma velocidade as dinâmicas da cultura.

Voltando às clássicas reflexões de Tzvetan Todorov sobre as estruturas narrativas, somos provocados a assumir que, embora haja códigos comuns às diferentes produções da linguagem, as obras que examinamos sempre tratarão de engendrar códigos variantes, diferenças em relação ao que se supõe estável. “O modelo, portanto, nunca é definitivo”, nos diz Todorov (2003, p. 10); “o modelo ideal é aquele que tenha algumas traves mestras, mas ofereça ao mesmo tempo certa flexibilidade, para poder variar no momento da aplicação e ser capaz de revelar tanto o repetido quanto o novo”.

Acreditando na existência de uma rede de relações que conecta diversos regimes discursivos à hora de traduzir, ancorar e dar sentido a ambientes cultural ou geograficamente distantes, observamos um conjunto de estratégias dinâmicas e recorrentes nas malhas discursivas da televisão. Tal investigação nos parece suficiente para abrir espaço a outros tipos de leitura e crítica sobre a forma com que as produções audiovisuais reconfiguram a experiência de contato com a alteridade – um processo que, como vimos, nos assombra, fascina e convida a mergulhar no mundo, dia após dia, registro após registro, dentro e fora dos enunciados das mídias.

Referências

BARTHES, R. *O rumor da língua*. São Paulo: Brasiliense, 1988.

BENEDETI, C. A. *A qualidade da informação jornalística: do conceito à prática*. Florianópolis: Insular, 2009.

- BHABHA, H. *O local da cultura*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.
- CAMPEDELLI, S. Y. *A telenovela*. São Paulo: Ática, 1987.
- CATALÀ, J. M. *La imagen compleja: la fenomenologia de las imágenes en la era de la cultura visual*. Bellaterra: Universitat Autònoma de Barcelona, 2005.
- DEBORD, G. *A sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.
- DEBRAY, R. *Vida e morte da imagem*. Petrópolis: Vozes, 1993.
- DUBOIS, P. *O ato fotográfico e outros ensaios*. Campinas: Papirus, 1994.
- ECO, U. *Seis passeios pelos bosques da ficção*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- FARO, J. Reportagem: na fronteira do tempo e da cultura. *Verso e Reverso*, São Leopoldo, v. 27, n. 65, p. 77-83, maio/ago. 2013.
- FARRÉ, M. *El noticiero como mundo posible*. Buenos Aires: La Crujia, 2004.
- FLUSSER, V. *O mundo codificado*. São Paulo: Cosac & Naify, 2007.
- _____. *O universo das imagens técnicas*. São Paulo: Annablume, 2008.
- _____. *Filosofia da caixa preta*. São Paulo: Hucitec, 2011.
- FOUCAULT, M. *A ordem do discurso*. São Paulo: Loyola, 1996.
- FREITAS, J. M. *Comunicação e psicanálise*. São Paulo: Escuta, 1992.

GOMES, I. (Org.). *Televisão e realidade*. Salvador: EDUFBA, 2009.

GOMES, M. R. *Poder no jornalismo*. São Paulo: Hacker; Edusp, 2003.

_____. *Comunicação e identificação*. Cotia: Ateliê Editorial, 2008.

HALL, S. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: Guaracira, 2001.

KAMPER, D. Imagem. In: WULF, C.; BORSARI, A. (Orgs.). *Cosmo, corpo, cultura: enciclopedia antropologica*. Milano: Mondadori, 2001.

LOBATO, J. A. M. Jornalismo e narratividade em sintonia: um percurso teórico-conceitual pelos elementos da grande reportagem. *Estudos em Jornalismo e Mídia*, Florianópolis, v. 13, n. 2, p. 66-77, fev. 2017. doi: <http://dx.doi.org/10.5007/1984-6924.2016v13n2p66>.

LOPES, M. I. V. A telenovela brasileira: uma narrativa sobre a nação. *Comunicação & Educação*, São Paulo, n. 26, p. 17-34, jan./abr. 2003.

_____. Telenovela como recurso comunicativo. *Matrizes*, São Paulo, v. 3, n. 1, dez./ago. 2009.

LOTMAN, I. Acerca de la semiosfera. In: _____. *La semiosfera*. Madrid: Cátedra, 1998. v. 1, p. 23-42.

MACHADO, A. *Pré-cinemas e pós-cinemas*. Campinas: Papirus, 2002.

MARTÍN-BARBERO, J. Matrizes culturais de la telenovela. *Estudios sobre las Culturas Contemporâneas*, Colima, v. 2, n. 5, p. 137-164, 1988.

MEDINA, C. *Notícia, um produto à venda*. São Paulo: Summus, 1988.

MELO, J. M. *As telenovelas da Globo*. São Paulo: Summus, 1988.

MOSCOVICI, S. *Representações sociais*. Petrópolis: Vozes, 2003.

SODRÉ, M. *A narração do fato: notas para uma teoria do acontecimento*. Petrópolis: Vozes, 2009.

SPONHOLZ, L. *Jornalismo, conhecimento e objetividade: ensaios de teoria do jornalismo*. Florianópolis: Insular, 2009.

TODOROV, T. *As estruturas narrativas*. São Paulo: Perspectiva, 2003.

WOODWARD, K. Identidade e diferença: uma introdução teórico e conceitual. In: SILVA, T. *Identidade e diferença: a perspectiva dos Estudos Culturais*. Petrópolis: Vozes, 2000. p. 7-72.

submetido em: 13 set. 2017 | aprovado em: 08 nov. 2017

Foto-ostentação: um novo paradigma fotográfico?¹

Photo-ostentation: a new photographic paradigm?

*Michel de Oliveira*²

1 Uma versão preliminar deste artigo foi apresentada no Grupo de Trabalho Fotografia do XXXVIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

2 Doutorando no Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Informação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Mestre em Comunicação e especialista em Fotografia pela Universidade Estadual de Londrina (UEL). Bolsista da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes). E-mail: michel.os@hotmail.com.br.

Resumo

Este exercício conceitual objetiva compreender os usos da fotografia nas dinâmicas da interação em rede. Para isso, traça um histórico da ostentação e apresenta considerações sobre o papel da imagem fotográfica na sociedade do hiperespetáculo. A hipótese levantada é a de que as reconfigurações da fotografia não se encaixam nos paradigmas preestabelecidos, o que torna necessário uma conceituação crítica para descrever o regime que se consolida, voltado à exposição do cotidiano em detrimento do valor de culto atribuído aos registros domésticos.

Palavras-chave

Foto-ostentação, fotografia, cultura visual, midiatização do cotidiano.

Abstract

The objective of this conceptual exercise is to understand the uses of photography in the dynamics of network interactions. Thus, we present a history of ostentation and considerations about the role of photographic images in the hyper-spectacle society. The hypothesis is that the reconfigurations in photography do not fit the pre-established paradigms, which requires a critical conceptualization to describe the consolidating regime, focused on daily exposure, instead of the worship value attributed to domestic records.

Keywords

Photo-ostentation, photography, visual culture, mediatization of everyday life.

A abertura das cortinas

Em fevereiro de 1968, o artista plástico Andy Warhol publicou no catálogo de sua exposição no Museu de Arte Moderna de Estocolmo, Suécia, a irônica profecia: no futuro, todos serão mundialmente famosos por 15 minutos (GUINN; PERRY, 2005). O prenúncio do ícone da *pop art* ganhou repercussão e se tornou um dos motes da indústria cultural norte-americana.

Um ano antes, o crítico e polemista francês Guy Debord lançou *A sociedade do espetáculo*, que reunia aforismos críticos à crescente midiaticização e ao acirramento do consumo e do capitalismo. O espírito do tempo no final daquela década conduziu pensadores e artistas a compreender as bases da nova ordem social que se consolidava: consumista, midiaticizada e visual.

Warhol e Debord vislumbraram o abrir das cortinas. Gradativamente, o espetáculo tomou todas as dimensões da vida. A busca pelos 15 minutos de fama passou a fazer parte do ideário dos indivíduos na sociedade de consumo. “O que aparece é bom, o que é bom aparece”, pontua Debord (2002, p. 17). Nesse jogo de ver e ser visto, houve profunda transformação nas rotinas cotidianas. As imagens técnicas colonizaram as instâncias: do nascimento à morte, da intimidade à vida pública, do trabalho à diversão.

Pouco mais de duas décadas após a popularização da internet, não foram só os aparatos técnicos que mudaram. As transformações tecnológicas acarretaram alterações sociais profundas e, recursivamente, as mudanças no contexto das relações humanas demandaram modificações tecnológicas. *Notebooks, tablets e smartphones* instituíram outras formas de interação social; voyeur e exibicionista passaram a se encontrar no mesmo ambiente virtual da internet.

A sociedade em rede exacerbou características sociais já existentes: a visibilidade tornou-se hipervisibilidade, o consumo expandiu-se como hiperconsumo e a conectividade se alargou como hiperconectividade. A sociedade, que era espetacular, tornou-se hiperespetacular: “o hiperespetáculo é a nova ordem mundial”, defende Juremir Machado (2013, p. 66).

Esse processo de transição da sociedade do espetáculo para a do hiperespetáculo tem como uma de suas consequências a mudança no regime da visualidade. As reconfigurações pressupõem outras formas de representação e dos usos sociais das imagens técnicas. Conforme destaca Kossoy (2012, p. 144, grifo do autor): “é na decifração das *finalidades* a que se destinavam [e se destinam] as imagens que se encontrará um rico veio para a compreensão da estética da fotografia nos diferentes períodos de sua história”.

Dessa tentativa de decifração, decorre o questionamento que norteará esta discussão: os registros fotográficos produzidos no âmbito da sociedade hiperespetacular se encaixam nos paradigmas existentes? Para esboçar respostas possíveis a essa questão, parte-se do pressuposto de que a produção fotográfica destinada às redes de interação na internet subverte a lógica clássica de preservação da memória pessoal e familiar, transformando os registros domésticos e cotidianos em artefatos de exibição, forjados nos parâmetros hiperespetaculares.

A gênese social da ostentação

Para compreender o que será conceituado como foto-ostentação, faz-se necessário considerar a conjuntura que alicerçou as práticas honoríficas e de distinção no contexto social. Ainda que não sejam desprezados os fatores antropológicos que envolvem as práticas distintivas, a abordagem adotada tem como foco principal a discussão socioeconômica.

Lipovetsky (1989, p. 32) aponta o surgimento do sistema de moda, em meados do século XIV, como marco na consolidação dos mecanismos sociais de ostentação: “com a moda começa o poder social dos signos ínfimos, o espantoso dispositivo de distinção social conferido ao porte das novidades sutis”. A distinção pelo vestuário nasceu no âmbito da aristocracia, adornada pelos trajes marcados pelo exagero de veludos e brocados. Mas foi o crescimento do poderio econômico da burguesia e a formação do Estado democrático que impulsionaram a variação do vestir-se, dando abertura para a expressão das individualidades – restrita aos privilegiados que tinham direito à visibilidade.

O desenvolvimento do sistema de moda, marcado pela renovação cíclica dos gostos, foi simultâneo à emergência do individualismo enquanto filosofia dominante nas sociedades ocidentais. “Com a moda, vê-se muito cedo o advento de um individualismo mundano em todos os sentidos do termo, à espreita das marcas da unicidade da pessoa assim como da superioridade social” (LIPOVETSKY, 1989, p. 48).

Foi nesse contexto, caracterizado por transformações estéticas, econômicas e filosóficas, que se estabeleceu o jogo da visibilidade como componente social. “A moda tem ligação com o prazer de ver, mas também com o prazer de ser visto, de exhibir-se ao olhar do outro” (LIPOVETSKY, 1989, p. 39). O sistema de moda se consolidou como jogo teatral, marcado pelas práticas distintivas e pela conveniência.

Ao analisar as normas de distinção na sociedade industrial do final do século XIX, o economista Thorstein Veblen (1983) aponta dois pilares que são fundamentais para a sustentação dos princípios ostentatórios: a emulação pecuniária – ou seja, a distinção pela propriedade privada e pela posse de bens – e o ócio conspícuo – isto é, utilizar o máximo de tempo livre no desenvolvimento de atividades que não sejam produtivas, apenas agreguem valor honorífico, como cultivar rígidas regras de etiqueta ou dedicar-se à caça esportiva. Características encontradas no que o pensador denomina classe ociosa, afeita às realizações dignitárias, que mobilizam ações distintivas – como o esporte, a arte, o jogo – em contraposição às tarefas indignas, ordinárias e cotidianas, a exemplo do trabalho e dos afazeres domésticos.

Além de honoríficas, as regras ostentatórias têm a função de estabelecer parâmetros de manutenção no sistema social. São normas que precisam ser observadas e mantidas mesmo por aqueles que não fazem parte das classes dominantes. Como descreve Veblen (1983), a classe ociosa está no topo da estrutura social, ditando valores e costumes, que devem ser observados por todas as classes inferiores da escala.

Cada sociedade, em determinado espaço e período, cultiva normas de distinção específicas. Apesar disso, “a mudança de padrões e pontos de vista é

gradual; ela raramente resulta na subversão ou total supressão de um ponto de vista aceito no passado” (VEBLEN, 1983, p. 8). Dessa maneira, ainda é possível identificar o poder de propriedade e o ócio como características distintivas presentes na sociedade contemporânea. No entanto, resguardadas as devidas transformações históricas e sociais, na sociedade hipermoderna o poder de posse se alarga para os mais diversos bens de consumo e de capital simbólico.

O ócio, por sua vez, pode ser identificado nas mais diversas formas de aproveitamento do tempo, seja com a supervalorização da indústria do turismo ou da espetacularização de situações corriqueiras, como o ato de comer ou de ir à academia. Nesse contexto, os registros fotográficos do cotidiano reforçam o constante apelo ao ócio. Afinal, é preciso dispor de tempo – por mínimo que seja – para posar, editar e gerenciar a publicação nas redes sociais da internet.

Usos ostentatórios da fotografia

A fotografia, desde sua gênese, esteve ligada às demandas de distinção. O primeiro suporte de reprodução fotográfica, o daguerreótipo, foi inserido na lógica comercial de artigos de luxo. Na pequena placa de metal banhada a prata, fixava-se a imagem única, guardada como joia em estojos cuidadosamente adornados. “A foto tornava-se, então, não só símbolo de modernidade como marca de status e de civilização; uma distinção nas mãos de poucos” (SCHWARCZ, 1998, p. 523).

Ao analisar o contexto social do início da história da fotografia, Annateresa Fabris (2004, p. 29) destaca que “os altos preços do daguerreótipo e das produções de fotógrafos como Nadar, Carjat, Le Gray colocaram o retrato num âmbito social restrito, permitindo-lhe atestar apenas a ascensão da alta burguesia”. Essa circulação limitada pelo poder aquisitivo fez o daguerreótipo se tornar objeto de cobiça, sedimentando a fotografia, no imaginário coletivo, como algo de valor, a ser estimado e apresentado como insígnia distintiva.

Mas a técnica fotográfica, alçada ao domínio público após seu anúncio oficial, em 19 de agosto de 1839, na França, logo se tornou mercadológica, e passou por gradativas transformações, o que barateou consideravelmente o processo.

As chapas de metal polido deram lugar a placas de vidro ou lâminas de ferro, técnicas conhecidas como ambrotipia e ferrotipia, respectivamente.

Com o desenvolvimento do processo de negativo e positivo, idealizado por Fox Talbot e patenteado em 1841, as imagens fotográficas puderam ser reproduzidas em papel. A técnica foi aperfeiçoada e serviu como base para o invento registrado em 1884 por Eugène Disdéri, a *carte de visite*, que consistia em um pequeno retrato, reproduzido em papel albuminado, colado sobre cartão de papel rígido, geralmente assinado com a marca do estúdio fotográfico.

O processo inventado por Disdéri possibilitou o registro de diversas imagens em uma mesma chapa, o que barateou o custo de produção das fotografias. As *cartes de visite* tornaram-se populares no início da década de 1860, o que impulsionou sua circulação social como objeto de troca entre familiares e nas rodas sociais. Os retratos eram preservados em álbuns, instituindo a prática de colecionar fotografias.

Os registros fotográficos tornam-se artefatos de sociabilidade e instauradores da nova cultura visual que conquistou o espaço doméstico. Nesse contexto, não se pode desprezar a prática de presentear cartões-postais, demonstração de lembrança que carregava consigo a ostentação dos lugares visitados, das paisagens estrangeiras encaminhadas a amigos e parentes.

No início do século XX, a fotografia já estava inserida nos mais diversos âmbitos, da imprensa ao registro dos ritos e cerimônias familiares. A circulação social de fotografias consolidou a cultura visual expoente, que fazia conhecer o mundo através dos álbuns, dos postais, dos magazines e revistas ilustradas e, posteriormente, das películas do cinema. As imagens técnicas povoaram as mais distintas civilizações, transformando costumes e cenários.

Com a invenção de câmeras portáteis automáticas, que se propagaram rapidamente no alvorecer do século XX, o cidadão das camadas menos abastadas passou a produzir as próprias imagens. Essa mudança na produção fotográfica possibilitou o registro de cenas do cotidiano familiar, retratos da intimidade que resguardariam momentos de afeição coletiva ou as divertidas cenas de férias.

Fotografar tornou-se ótimo hobby para os herdeiros da burguesia, que encontraram no manejo da câmera um excelente ócio conspícuo.

A acolhida da fotografia pelas classes burguesas foi fundamental na difusão e aperfeiçoamento da técnica. As cíclicas mudanças de equipamento ou a invenção de novos aparatos servia para alimentar o gosto burguês pela novidade. No entanto, apesar dessas transformações técnicas, a linguagem e os usos sociais da fotografia se mantiveram praticamente inalterados por mais de um século, fato que se sustentou no gosto burguês de cultivo às tradições.

Na era do hiperespetáculo é possível observar que esse ambíguo sistema de inovação técnica e manutenção de estilos passa por significativa revisão. Com a sociedade em rede, hiperconectada, é possível identificar novos usos sociais da fotografia, que ainda mantêm conexão com a tradição burguesa de ostentação e visibilidade, mas que, por outro lado, se afasta radicalmente da manutenção solene da intimidade resguardada pelo álbum de família.

Fotografia doméstica: do culto à exposição

Fotografar é “sobretudo um rito social”, afirma Susan Sontag (2004, p. 18). A fotografia, como todas as produções humanas, se sustenta socialmente ao encontrar significações expressas como função em alguma instância da vida dos indivíduos. No entanto, identificar essas funções não é tão simples, visto que são interiorizadas culturalmente como acontecimentos naturais.

Em estudo encomendado pela Kodak na década de 1960, o sociólogo francês Pierre Bourdieu (2003) observou os usos sociais da fotografia doméstica. Ao analisar os acervos pessoais de camponeses, o pesquisador identificou cinco funções principais para a fotografia no microcosmo familiar: a) proteção da memória contra a passagem do tempo; b) artefato de interação comunicacional e de troca afetiva com os demais membros da família; c) realização pessoal; d) prestígio social; e e) distração.

Antes, os registros da intimidade familiar circulavam no contexto privado. O álbum era artefato de devoção, relicário de lembranças a serem compartilhadas

com parentes ou amigos mais chegados. Utilizar registros íntimos como elemento de exibição, mesmo no ambiente doméstico, era algo reprovado nas comunidades tradicionais, pois, segundo Bourdieu (2003), as fotografias dos ritos familiares eram demasiado solenes e íntimas para serem expostas indiscriminadamente.

Com as transformações acarretadas pela internet, o que antes era condenável se tornou aceitável e corriqueiro: expor os retratos familiares nas redes sociais da internet. Isso subverteu a lógica que regia a fotografia doméstica, apresentada por Bourdieu (2003), de não fotografar o que se tinha diante dos olhos todos os dias. Se antes a maior parte das fotografias de família se voltava ao registro de cerimônias e ritos de passagem, hoje se fotografa o almoço ou o banho do cachorro.

A gradativa mudança na função da fotografia doméstica acarreta na transposição do valor de culto para o valor de exposição, conceitos defendidos por Walter Benjamin (2012) no ensaio "A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica". O valor de culto se refere ao uso ritual de determinado artefato, que deve ser resguardado e preservado, podendo ser exibido apenas em determinadas ocasiões solenes. Com a possibilidade de reprodução técnica, fortemente impulsionada pela invenção da fotografia, "o valor de culto começa a recuar em todas as frentes diante do valor de exposição" (BENJAMIN, 2012, p. 188).

As imagens técnicas foram inseridas no sistema de circulação massiva; a contemplação, substituída pela visão espetacular do consumo; os registros passaram a ser acometidos pela obsolescência programada, tornando-se perecíveis. Apesar dessa mudança incitada pela fotografia, Benjamin (2012, p. 189) vislumbrou a sobrevivência do valor de culto nos retratos: "o refúgio derradeiro do valor de culto foi o culto à rememoração, consagrada aos amores ausentes ou defuntos. Nas antigas fotos, a aura acena pela última vez na expressão fugaz de um rosto humano".

A exacerbação da cultura da visibilidade, todavia, parece exorcizar da fotografia doméstica o seu valor de culto. Os registros, que antes deviam ser preservados dos olhos exteriores, são submetidos à exposição pública; em vez da perenidade do documento, a sobrevida efêmera do arquivo. A fotografia, acusada de profanar as imagens ao destituí-las de seu valor ritualístico, se torna

alvo da própria mirada mortífera, tal qual a Medusa ao se ver refletida no escudo espelhado de Perseu.

Demandas da hipervisibilidade

O início do século XXI foi marcado pela fragmentação da intimidade como valor social. Se nos séculos anteriores foram criados sistemas para separar o público do privado, em pouco menos de duas décadas essas estruturas ruíram ante as telas dos dispositivos conectados à internet: “chegamos a uma sociedade pan-óptica em que a paranoia da vigilância nos torna vítimas de câmeras que não cessam de nos enforçar, abolindo a esfera da privacidade” (FONTCUBERTA, 2012, p. 73).

É preciso sorrir todo o tempo, pois não há hora nem lugar para ser filmado ou fotografado – e não mais por causa das câmeras de vigilância. Os aparelhos e gadgets de captura, edição e divulgação de fotografias e vídeos estão por toda parte. O ato fotográfico tornou-se ordinário e completamente ubíquo: “Há alguns anos fazer uma foto era um ato solene reservado a ocasiões privilegiadas; hoje disparar a câmera é um gesto tão banal quanto coçar a orelha”, observa Fontcuberta (2012, p. 30).

Os usuários de aparelhos conectados à internet são superexpostos diariamente a uma quantidade vertiginosa de imagens: publicidade, *memes*, *selfies*, registros jornalísticos, vídeos, *gifs*. Não se pode desprezar que essas reconfigurações da visibilidade são forjadas e atendem a demandas mercadológicas, que acabam sendo incorporadas às práticas cotidianas. A fotografia, que já havia sustentado grandes impérios industriais, a exemplo da Kodak, se tornou ainda mais lucrativa.

Se na era da televisão os indivíduos eram acusados de recepção passiva dos conteúdos, em tempos de internet é outro o estatuto vigente: o imperativo da produção. É preciso tornar público o que se sente, o que se veste, o que se faz, o que se come – alimentar as redes, ironicamente falando. Esse sistema de atualização constante faz parte da estrutura econômica que sustenta os

milionários donos das empresas digitais. “A ilusão da gratuidade total é a quimera dos internautas”, ironiza Machado (2013, p. 71). Neste período, em que trabalhar passa a ser encarado como algo ultrapassado, muitos são os que produzem conteúdo gratuitamente para as redes virtuais.

Além de trazer outras configurações para o sistema econômico, a hipervisibilidade estabelece padrões de comportamento. Na avaliação de Sibilia (2008, p. 77), a tendência exibicionista ultrapassou os limites da internet e passou a configurar a vida cotidiana espetacularmente, fato que não deve ser tratado simplesmente como invasão de privacidade, mas como “fenômeno completamente novo”. De acordo com Machado (2013, p. 27), a novidade desse fenômeno é a extinção de limites: “sociedade e espetáculo são a mesma coisa. O espectador é protagonista”.

Os indivíduos passaram a ser personagens da própria existência. Tornam-se “indivíduos-espetáculo” (LIPOVETSKY; SERROY, 2011, p. 86). Essa mediatização do cotidiano formata a vida para o jogo de visibilidade, no qual “tendências exibicionistas e performáticas alimentam a procura de um efeito: o reconhecimento nos olhos alheios e, sobretudo, o cobiçado troféu de ser visto. Cada vez mais, é preciso *aparecer para ser*” (SIBILIA, 2008, p. 112, grifos da autora).

Ao se instituir a visibilidade como um dos valores centrais das relações sociais, há o distanciamento dos indivíduos e o conseqüente enfraquecimento dos vínculos humanos. De acordo com Machado (2013, p. 131), a sociedade do hiperespetáculo se resume a “um conjunto de imagens mediando pessoas sem necessidade imperativa de relação concreta, exceto comercial ou de atualização de dados”.

Em vez de laços sociais mais fortes, há relações protocolares que têm efeito sobre a subjetividade. Para Lipovetsky e Serroy (2011, p. 85), “a era da celebridade para todos anunciada por Warhol chegou. Com seu quinhão de vazio: ser conhecido por nada, a não ser por ser conhecido”. Vazio que reverbera ecos de insegurança coletiva e de solidão.

Em defesa de um novo paradigma fotográfico

Do daguerreótipo às *selfies*, muitas foram as mudanças tecnológicas e sociais. Após seu anúncio público, a fotografia esteve presente no cotidiano, a exercer as mais diversas funções: dos registros documentais aos álbuns de família, dos arquivos policiais às galerias de arte, das revistas ilustradas às lápides. A própria existência se atesta fotograficamente por meio dos documentos oficiais; o indivíduo não existe legalmente se não for fotografado.

Ao longo desse período de interação simbiótica entre sociedade e fotografia, é possível destacar três grandes regimes fotográficos: a foto-documento, a foto-expressão e a foto-recordação. Paradigmas³ que, ao longo da história, entrecruzaram-se e afastaram-se, mantendo interações cujos limites ora se apresentavam muito delimitados, ora se demonstravam difusos.

Neste ponto, é possível retomar a questão central desta discussão: afinal, as fotografias que são agora produzidas se encaixam nos paradigmas existentes? Pode uma *selfie* ser considerada registro documental? Ou a fotografia do prato de comida ser recebida como forma de expressão? Ou o registro da ida à academia como foto-recordação? Sim e não.

Sim, uma *selfie* pode ser defendida como registro documental do cotidiano, por mais ordinária que aparente ser. A fotografia do prato de comida não deixa de ter seu valor expressivo, pois, como toda produção humana, a ela está atribuída valor estético. E por mais que a ida à academia constitua um momento banal, seu registro não deixará de suscitar recordações, caso essa fotografia seja recuperada algum dia.

Mas essa defesa se baseia em questões ontológicas, ou seja, inerentes a toda e qualquer fotografia. O que deve ser observado, no entanto, são os usos e a intencionalidade por trás de cada imagem – ou de um conjunto delas –, que deve ser avaliada em seu contexto social e histórico. Retomando o que afirma Kossoy (2012, p. 144), é na identificação da finalidade que se encontra a decifração estética da fotografia em determinado período.

3 Por "paradigma" compreenda-se a acepção primária do termo, referente ao sistema modelar que se pretende dominante, ordenando as produções simbólicas.

A partir dessa compreensão, é possível acusar publicamente as fotografias vernaculares contemporâneas: uma *selfie* não é feita com intencionalidade documental; o clique do prato de comida não almeja expressividade; o retrato em frente ao espelho não visa conservar o instante como registro mnemônico. A hipótese aqui levantada é a de que as fotografias produzidas em tempos de hiperconexão não se enquadram nos paradigmas existentes. Parte-se do pressuposto de que constituem uma categoria nova, registros da sociedade hiperespetacular: foto-ostentações.

Essa defesa do novo paradigma se baseia na principal questão que norteia a história e os usos sociais da fotografia: a memória. O papel mnemônico está tão imbricado à imagem fotográfica que Kossoy (2009, p. 132) é categórico ao afirmar que “fotografia é memória e com ela se confunde”. Ao analisar a finalidade dos registros produzidos para as redes sociais na internet, é possível perceber a reconfiguração do atributo memorial à qual a fotografia esteve atrelada ao longo de mais de um século e meio.

Essa ruptura é observada por Fontcuberta (2012, p. 29), que afirma: “a fotografia esteve tautologicamente ligada à memória, e na atualidade esse vínculo começa a ser rompido”. O autor chega a essa conclusão ao observar a rápida obsolescência das fotografias:

Definitivamente as fotos já não servem tanto para armazenar lembranças, nem são feitas para ser guardadas. Servem como exclamações de vitalidade, como extensões de certas vivências, que se transmitem, compartilham e desaparecem mental e/ou fisicamente (FONTCUBERTA, 2012, p. 32).

No lugar da preservação da memória, o que ganha destaque são as outras funções apontadas por Bourdieu (2003): a realização pessoal, o prestígio social e a distração. Com essa mudança de finalidade, Fontcuberta (2012, p. 30) defende que é necessário repensar a própria história da fotografia: “caberia rever a evolução da fotografia e inscrevê-la também, tanto em uma história da curiosidade quanto em uma história do espetáculo”.

Os regimes memoriais atribuídos à fotografia – documental, expressivo e afetivo – parecem perder espaço para a memória imagética, ou seja, as imagens não se dirigem mais à preservação, à expressão ou às emoções, mas ao universo das próprias imagens (ver Tabela 1), em um sistema de autorreferência.

Tabela 1: Regimes fotográficos e sua relação com a memória⁴.

Paradigma fotográfico	Exemplos	Regime mnemônico
Foto-documento	Fotografia histórica, fotojornalismo, ensaio etnográfico	Memória histórica
Foto-expressão	Fotografia artística, fotografia de moda, fotografia publicitária	Memória estética
Foto-recordação	Fotografia do álbum de família	Memória afetiva
Foto-ostentação	Fotografia para publicação nas redes virtuais de relacionamento	Memória imagética

A ruptura com os parâmetros mnemônicos, culturalmente conferidos à fotografia, faz com que o paradigma da foto-ostentação institua o medo da perda da memória. Como consequência, a produção de imagens fotográficas entra em descontrole, o que caracteriza o excesso da sociedade de consumo. Quanto mais medo, mais imagens: “imagens são, por natureza, fóbicas. Evocam e atualizam o medo primordial da morte, uma vez que elas originalmente foram feitas para vencer a morte”, destaca Baitello Junior (2005, p. 17).

Nesse contexto, a disfunção da lógica documental leva à hiperdocumentação de instantes fúteis. Coleções de pratos de comida, fotos de viagens, *selfies*, os livros lidos, os *looks* do dia. A foto-ostentação transforma tudo em cena, é da ordem do descartável e do perecível. Em vez de foto-recordações, foto-arquivos – arquivos mortos que, possivelmente, nunca serão recuperados.

4 Essa divisão serve de referencial para compreensão didática; na prática, não há limites precisos que separam as categorias. Uma fotografia de moda, por exemplo, pode ser analisada a partir de um viés documental. A categorização objetiva mostrar como a foto-ostentação ultrapassa as conceituações estabelecidas.

Foto-ostentação: funções e implicações

A principal implicação instituída pela foto-ostentação foi a transposição da fotografia doméstica do âmbito privado e afetivo para o sistema midiático (OLIVEIRA; BONI, 2015). O imperativo é a atualização constante e a rápida substituição dos conteúdos. Os registros pessoais são inseridos no contexto do hiperconsumo, e não mais servem de relicário afetivo, mas como produto, regido pela obsolescência e imediatismo.

Os apelos à visibilidade e à exibição reconfiguraram a organização social, atribuindo novos valores e funções às imagens técnicas. Fontcuberta (2012) observa que compartilhar fotografias funciona como um novo sistema de comunicação social, ritual de comportamento que está sujeito às normas de etiqueta e cortesia. É preciso ponderar, no entanto, que as atuais reconfigurações permitem compreender as relações que sempre foram estabelecidas pela fotografia – mídia que nunca foi considerada independente, mas figuração secundária – de se apresentar como vetor comunicativo, sujeito às regras sociais, estabelecendo formas de interação baseadas na substituição do corpo e na distância.

No contexto da interação virtual, são três as funções principais da foto-ostentação: a) a sociabilidade, com trocas simbólicas mediadas pelas imagens técnicas; b) a ostentação dos signos distintivos e do consumo; e c) a performatização da intimidade e a midiaticização do cotidiano.

Enquanto elemento de sociabilidade, a foto-ostentação transmuta a matéria corpórea em imagem digital, para que o indivíduo possa interagir no ambiente virtual. No lugar do avatar figurativo, a própria representação fotográfica, o corpo simuladamente transformado em bits computacionais.

As performatividades digitais mediadas pelas imagens técnicas mimetizam as regras de conduta e as normas sociais vigentes no mundo material. Isso faz com que a foto-ostentação seja interpretação do que seu produtor considera como signos honoríficos, seja por meio do consumo material – como um prato de comida, o sapato novo, a viagem a um ponto turístico –, seja pela valoração

imaterial – a exemplo das saídas com os amigos, a leitura de um romance clássico, o corpo sarado no espelho da academia.

No regime da foto-ostentação não há tema para a fotografia, pois tudo pode ser fotografado. No entanto, os registros não são gratuitos; pelo contrário, seguem a lógica de visibilidade baseada no poder de alcance da imagem. O registro de instantes fúteis coloca a fotografia no âmbito do entretenimento.

Tudo que o indivíduo considera que irá lhe atribuir valor é transformado em figuração e compartilhado. A fotografia não existe por causa do momento, mas o momento é que existe por causa da fotografia – é a inversão radical de uma lógica que envolve experiência, afetividade e memória. Elementos que, somado a outros, servem como artefatos de coesão para a construção da identidade e da narrativa de vida dos indivíduos.

Algumas considerações

A foto-ostentação é imagem midiática, gestada na sociedade de consumo, que impulsiona a consequente produção de mais imagens. Sua existência se deu com a reconfiguração das formas de representação e da função social das imagens técnicas desencadeada pelas transformações sociais e tecnológicas.

Enquanto a foto-documento se propõe substantiva, ou seja, atestado de que algo aconteceu ou alguém existiu, a foto-ostentação é adjetiva, busca agregar valor ao sujeito. Apesar disso, a foto-ostentação dissimula seu lado ficcional, apropriando-se da herança positivista da fotografia documental para se apresentar como registros confiáveis. A foto-ostentação reconfigura a experiência, pois a própria foto se torna a experiência.

No regime da foto-ostentação, os elementos clássicos de linguagem e composição fotográfica são dispensáveis – e, quando existem, servem para agregar valor de exposição às fotografias. Nesse ponto, há o distanciamento do academicismo fotográfico que predominou na foto-documento, e a aproximação com as práticas expressivas e de registro familiar, gradativamente regidas por maior liberdade das regras de composição.

Diante do que foi discutido, é possível considerar a foto-ostentação como novo paradigma fotográfico? Sim, mas entendendo que é um regime expoente, que destaca características atreladas à imagem fotográfica. O germe da ostentação esteve presente desde os primórdios da fotografia; o ato fotográfico sempre foi solene, marcado pela distinção e pelas práticas honoríficas.

É possível perceber, no decorrer da história da fotografia, a exacerbação dessas características, impulsionada pelas transformações técnicas e sociais. É preciso reiterar que a fotografia sempre foi produto e, como tal, está sujeita às dinâmicas do mercado e da lógica econômica. Assim, a foto-ostentação se apresenta como o regime dominante deste tempo, que se destaca dos demais paradigmas já consolidados, coexistentes na complexa teia das sociedades ocidentais, capitalistas e herdeiras da modernidade.

Como todo regime expoente, a foto-ostentação traz em seu cerne características dos paradigmas anteriores. Portanto, é necessário compreender o contexto sócio-histórico em que se desenvolveu para não incorrer no equívoco de tratar como novidade questões atreladas à fotografia desde sua invenção. Também deve-se atentar para o caminho oposto, ou seja, não vislumbrar características que diferem as representações fotográficas contemporâneas dos paradigmas já conhecidos, ignorando-se, assim, as novas nuances e finalidades.

Referências

BAITELLO JUNIOR, N. *A era da iconofagia*. São Paulo: Hacker, 2005.

BAUDRILLARD, J. *Simulacros e simulações*. Lisboa: Relógio d'Água, 1991.

BENJAMIN, W. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 8. ed. São Paulo: Brasiliense, 2012. p. 179-212.

BOURDIEU, P. *Un arte medio: ensayo sobre los usos sociales de la fotografía*. Barcelona: Gustavo Gili, 2003.

DEBORD, G. *A sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2002.

FABRIS, A. *Identidades virtuais: uma leitura do retrato fotográfico*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.

FONTCUBERTA, J. *A câmera de Pandora: a fotografia depois da fotografia*. São Paulo: Gustavo Gili, 2012.

GUINN, J.; PERRY, D. *The sixteenth minute: life in the aftermath of fame*. New York: Tarcher, 2005.

KEEN, A. *Vertigem digital: porque as redes sociais estão nos dividindo, diminuindo e desorientando*. Rio de Janeiro: Zahar, 2012.

KOSSOY, B. *Realidades e ficções na trama fotográfica*. 4. ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009.

_____. *Fotografia & história*. 4. ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2012.

LIPOVETSKY, G. *O império do efêmero: a moda e seu destino nas sociedades modernas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

LIPOVETSKY, G.; SERROY, J. *A cultura-mundo: resposta a uma sociedade desorientada*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

MACHADO, J. *A sociedade medíocre: passagem ao hiperespetacular – o fim do direito autoral, do livro e da escrita*. Porto Alegre: Sulina, 2013.

MEDEIROS, M. *Fotografia e narcisismo: o auto-retrato contemporâneo*. Lisboa: Assírio e Alvim, 2000.

OLIVEIRA, M.; BONI, P. C. Dos álbuns às redes virtuais: a midiatização da fotografia de família. *Tríade*, Sorocaba, v. 3, n. 5, 2015.

ROUILLÉ, A. *Fotografia: entre documento e arte contemporânea*. São Paulo: Editora Senac, 2009.

SCHWARCZ, L. M. *As barbas do imperador: D. Pedro II, um monarca nos trópicos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

SIBILIA, P. *O show do eu: a intimidade como espetáculo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.

SONTAG, S. *Sobre fotografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

VEBLEN, T. *A teoria da classe ociosa: um estudo econômico das instituições*. São Paulo: Abril Cultural, 1983.

submetido em: 15 ago. 2017 | aprovado em: 02 out. 2017