



EXTRAPRENSA

CULTURA E COMUNICAÇÃO NA AMÉRICA LATINA

USP

CELACC/ECA/USP
v. 12 n. 1 (2018)
e-ISSN: 2236-3467

**Fluxos culturais e
comunicativos no
mundo globalizado**

[EQUIPE EDITORIAL]

Diretor

Prof. Dr. Dennis de Oliveira

Editor Responsável

Prof. Dr. Silas Nogueira

Editores Científicos

Prof^a Dra. Fabiana Félix do Amaral e Silva

Prof. Dr. Frederico Daia Firmiano

Prof. Dr. Wilton Garcia

Editor Executivo

João Roquer

Luís Antonio Matos

Capa e Projeto Gráfico

Jaqueline Restrepo Díez

Diagramação

Karina Vizeu Winkaler | Tikinet

Revisão de Textos

Maísa Kawata | Tikinet

Conselho Deliberativo

Prof. Dr. Luiz Cláudio Bittencourt (UNESP)

Prof. Dr. José Luiz Proença (USP)

Prof^a Dr^a Kátia Maria Kodama (UNESP)

Prof. Dr. Luciano Victor Barros Maluly (USP)

Prof^a Dr^a Luiza Cristina Lusvarghi (UNINOVE)

Prof. Dr. Ricardo Alexino Ferreira (USP)

Conselho Científico

Prof. Dr. Eneus Trindade Barreto Filho (USP)

Prof. Dr. Alfonso Gumucio Dagron (UNESCO) Bolívia

Prof^a Dr^a Andreia Terzariol Couto (UNIP)

Prof^a Dr^a Maria Ângela Pavan (UFRN)

Prof. Dr. Angel Mestres Vila (Universitat de Barcelona)
Espanha

Prof. Dr. Enio Moraes Jr (ESPM)

Prof^a Dr^a Fabiana Lopes Cunha (UNESP)

Prof. Dr. Jordi Tresserras (Universitat de Barcelona)
Espanha

Prof. Dr. Luis Pablo Martínez (Universitat de València)
Espanha

Prof^a Dr^a Maria Thereza Oliveira Azevedo (UFMT)

Prof^a Dr^a Marta Regina Maia (UFOP)

Prof. Dr. Paul Heritage (University of London) Reino
Unido

Prof. Dr. Valdemar Filho Siqueira (UFERSA)

Prof. Dr. Wilton Garcia (FATEC/UNISO)



**Centro de Estudos
Latino-Americanos sobre Cultura
e Comunicação (Celacc)**

Av. Prof. Lúcio Martins Rodrigues, 443
Prédio 09, Sala 08 - Cidade Universitária
Butantã - São Paulo - SP
CEP. 05508-010
Tel/Fax: (11) 3091-4327
E-mail: celacc@usp.br



Ano XII - n. 1 (jul. - dez. 2018)



Extraprensa: cultura e comunicação na América Latina / Centro de Estudos Latino-Americanos sobre Cultura e Comunicação da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. - v. 12, n. 1 (jul./dez. 2018) - São Paulo: CELACC-ECA-USP, 2018.

Fluxos culturais e comunicativos no mundo globalizado.
Semestral
ISSN 1519-6895
e-ISSN 2236-3467

1. Comunicação - América Latina 2. Cultura - América Latina I. Universidade de São Paulo. Escola de Comunicações e Artes. Centro de Estudos Latino-Americanos sobre Cultura e Comunicação.

CDD 21.ed. - 301.16098

Elaborado por: Sarah Lorenzon Ferreira CRB-8/6888

05

Apresentação: América Latina atravessa oceanos e temáticas

Dennis de Oliveira

06

Notícias de uma invasão: ficção científica, quadrinhos e catástrofe em *El Eternauta*, de Héctor Germán Oesterheld

Fabio Bortolazzo Pinto

27

Informar para mobilizar: o caso do jornal anarquista *A Pleble*

Liliane Maria Macedo Machado,
Fernando Figueiredo Strongren

50

As periferias pelos periféricos: um fenômeno jornalístico contemporâneo

Mara Rovida Martini

66

Hip Hop como resistência e espaço de opressão nas relações de gênero: uma análise do discurso de “Vacilão” e “Trepadeira”

Renata Barreto Malta, Jônatas Breno Silva Santos,
Jonathan Batista dos Santos, Tássia Azevedo Santos Souza, Verilane dos Santos Mota Santos

82

Curadoria editorial online: os casos de Boardilla e Magazzino

Anderson Santos

98

Televisualidades da matriz religiosa espírita na telenovela brasileira

Marcos Vinícius Meigre e Silva

116

A pragmática comunicativa em uma feira de Belém

Fábio Rodrigo de Moraes Xavier, Marina Ramos Neves de Castro, Fábio Fonseca de Castro

131

Em nome do poder: estratégias enunciativas de construção das campanhas televisivas do plebiscito de 2011 no Pará

Evelyn Cristina Ferreira de Aquino,
Alda Cristina Silva da Costa

152

Visualidad de las víctimas del conflicto armado colombiano: palabra y memoria en *Contravía TV*

Gober Mauricio Gómez Llanos,
Simone Maria Rocha

175

A cobertura do Bóson de Higgs na internet

Marina Monteiro Mendonça,
André Chaves de Melo Silva

189

A capoeira angola: corpo, arte e conhecimento

Cecilia Tamplenizza

211

A percepção de usuários acima de 60 anos através de categorização de imagens capturadas por hashtags no Instagram no contexto da tecnologia móvel digital

Melissa Streck

229

[RESENHA]

Revivendo memórias do jornalismo potiguar

Wilson Galvão de Freitas Teixeira

235

[ENTREVISTA]

Um olhar europeu sobre a América Latina: entrevista com Thomas Fischer

Enio Moraes Júnior, Luciano Victor Barros Maluly, Dennis de Oliveira

Apresentação

América Latina atravessa oceanos e temáticas

Esta edição da revista *Extraprensa* apresenta um conjunto de artigos de temas variados, mas que convergem para a discussão sobre as possibilidades de constituir fluxos alternativos de comunicação e informação a partir de um olhar crítico sobre as estruturas hegemônicas da mídia no continente.

Fabio Bortolazzo Pinto apresenta uma interessante discussão sobre a história em quadrinhos argentina *El Eternauta* e o vínculo desta com a experiência de militância de seu autor contra a repressão política. Já Liliane Maria Macedo Machado e Fernando Figueiredo Strongren trazem uma análise do jornal anarquista *A Plebe*, que circulou nos meios operários de São Paulo no início do século XX. Mara Rovida Martini, por sua vez, presenteia os leitores com um estudo sobre as experiências de jornalismo feitas por jovens da periferia – mesmo território em que brotou a cultura hip-hop, tema do artigo produzido pelos pesquisadores Renata Barreto Malta, Jônatas Breno Silva Santos, Jonathan Batista dos Santos, Tássia Azevedo Santos Souza e Verilane dos Santos Mota Santos, que fazem uma avaliação crítica das narrativas machistas presentes em algumas produções dessa cultura periférica. Em direção ao tema das relações raciais e das experiências culturais, o artigo de Cecília Tamplenizza estuda a capoeira angola e a cultura corporal.

Experiências comunicativas estão presentes nos artigos “A pragmática comunicativa em uma feira de Belém”, de Fábio Rodrigo de Moraes Xavier, Marina Ramos Neves de Castro e Fábio Fonseca de Castro, e “Televisualidades de matriz religiosa espírita

na telenovela brasileira”, de Marcos Vinicius Meigre e Silva. Completa este bloco temático a resenha de Wilson Galvão de Freitas Teixeira sobre a história do jornalismo do Rio Grande do Norte.

A interface da comunicação com as relações de poder é tema do artigo de Evelyn Cristina Ferreira de Aquino e Alda Cristina Silva da Costa, que analisam a cobertura do plebiscito de 2011 nas emissoras de televisão no Pará, e do texto de Gober Mauricio Gómez Llanos e Simone Maria Rocha, que abordam a visualidade das vítimas do conflito armado colombiano em uma emissora de televisão.

A internet também é tema de reflexão discutido no texto a respeito da cobertura do jornalismo científico, de autoria de Marina Monteiro Mendonça e André Chaves de Melo Silva, e no artigo intitulado “A percepção de usuários acima de 60 anos através de categorização de imagens capturadas por *hashtags* no Instagram no contexto da tecnologia móvel digital”, de Melissa Streck.

E, finalmente, a *Extraprensa* publica uma entrevista com o professor alemão Thomas Fischer, que coordena um centro de estudos latino-americanos na Alemanha, mostrando que o tema da América Latina atravessou oceanos e mobiliza a mente de pesquisadores europeus.

Boa leitura!

Prof. Dr. Dennis de Oliveira

Fevereiro de 2019

Coordenador do Centro de Estudos Latino-Americanos sobre Cultura e Comunicação (CELACC)

NOTÍCIAS DE UMA
INVASÃO: FICÇÃO
CIENTÍFICA,
QUADRINHOS E
CATÁSTROFE EM
EL ETERNAUTA,
DE HÉCTOR
GERMÁN
OESTERHELD

[ARTIGO]

Fabio Bortolazzo Pinto

Universidade do Vale do Rio dos Sinos.

Escola de Indústria Criativa

[RESUMO ABSTRACT RESUMEN]

Este artigo é parte de um amplo estudo sobre uma história em quadrinhos argentina, *El Eternauta*, de autoria de Héctor Germán Oesterheld. De maneira panorâmica, enfatizando certos pontos importantes da relação entre essa obra e a cultura popular do país vizinho, buscamos explorar as características e possibilidades de compreensão da narrativa de Oesterheld e seu cruzamento com o compromisso militante assumido pelo autor durante a mais recente ditadura militar argentina.

Palavras-chave: Quadrinhos. Argentina. Eternauta. Oesterheld. Comunicação.

This article is part of an extensive study on an Argentinean comic, *El Eternauta*, by Hector Germán Oesterheld. In a panoramic manner, emphasizing certain crucial points of the relation between this work and the popular culture of the neighboring country, we sought to analyze the characteristics and possibilities of understanding the narrative of Oesterheld and its intersection with the militant commitment assumed by the author during the most recent Argentine military dictatorship.

Keywords: Comics. Argentina. Eternauta. Oesterheld. Communication.

Este artículo es parte de un amplio estudio sobre una historieta argentina, *El Eternauta*, de Héctor Germán Oesterheld. De manera panorámica, enfatizando ciertos puntos importantes de la relación entre esa obra y la cultura popular del país vecino, buscamos explorar las características y posibilidades de comprensión de la narrativa de Oesterheld y su cruce con el compromiso militante asumido por el autor durante la más reciente dictadura militar argentina.

Palabras clave: Historietas. Argentina. Eternauta. Oesterheld. Comunicación.

Introdução

Há 61 anos aparecia nas bancas de jornais argentinas o primeiro número de *Hora Cero Suplemento Semanal*, revista da Editorial Frontera, especializada em quadrinhos, mais especificamente nas séries em quadrinhos roteirizadas por Héctor Germán Oesterheld, que também era um de seus sócios-fundadores. Nesse primeiro número, uma série se tornaria indissociável de seu criador, *El Eternauta*, a história da invasão dos Ellos, incorpóreos seres alienígenas que lançam sobre Buenos Aires uma nevasca mortal, seguida de ataques de insetos gigantes, mastodontes, aprisionamento e manipulação mental de sobreviventes e membros da resistência aos invasores. Oesterheld, duas décadas depois daquele 4 de setembro de 1957, se tornaria um dos mais de 20 mil desaparecidos pelas mãos dos agentes ligados ao regime comandado pelo general Videla. O *Día de la historieta*, 4 de setembro, é alusivo ao lançamento de *Hora Cero Suplemento Semanal*, e foi instituído oficialmente em 2010, durante o governo de Cristina Kirchner, que, através de um de seus grupos políticos de apoio, o La Cántora, mesclou a imagem do Eternauta com a de Néstor Kirchner, criando o *Nestornauta*.

El Eternauta é a primeira história em quadrinhos de ficção científica a utilizar Buenos Aires como cenário e associar o imperialismo europeu e estadunidense a uma invasão alienígena. Explícita na segunda versão da série, publicada em 1969, essa denúncia da influência das potências estrangeiras no andamento da política e economia latino-americanas, bem como a entrada de Oesterheld para os Montoneros, grupo que centralizou a resistência à ditadura militar

dos anos 1970, e seu desaparecimento, em 1976, produziram uma vinculação simbólica entre a figura de Oesterheld e a do protagonista da série, Juan Salvo, o Eternauta. É este o personagem que será apropriado oficialmente pelo *kirchnerismo*, que o transforma em um ícone político partidário. Com a chegada de Mauricio Macri ao poder, em 2015, ou seja, com o fim da “era K”, provavelmente o *Día de la historieta* ficará à margem do calendário oficial e a história em quadrinhos argentina, que já teve momentos excepcionais e tendo sido Oesterheld um dos grandes responsáveis por essa excepcionalidade, volta a ter a importância que a grande maioria das produções artísticas contemporâneas populares tem para governos de inclinação conservadora e neoliberal: nenhuma.

O estudo aqui apresentado aborda a trajetória dessa história em quadrinhos, que talvez já tenha começado a perder sua importância, e seu destaque na cultura de massas da América Latina. Trata-se de uma pesquisa realizada no âmbito das Ciências da Comunicação e, como se pode perceber pelo que já ficou dito, trata-se de uma obra do gênero quadrinístico que transcende o caráter lúdico das publicações voltadas ao consumo popular imediato e inscreve-se no imaginário político e cultural.

Além do enredo e de seu aspecto simbólico, do caráter alegórico da trama de Oesterheld, temos como horizonte de análise a circulação dessa obra e aspectos de sua recepção que nos permitam ir além dos estereótipos que marcam a relação cultural entre Brasil e Argentina. Como aponta Ribeiro,

enquanto Brasil e Argentina não saírem da armadilha do tropicalismo e do

européismo construída ao longo dos séculos pelo discurso ocidental hegemônico, estarão sendo ventríloquos de vozes de outros ou repetidores de estereótipos que só interessam à reprodução da hegemonia. Assim como as pessoas, sujeitos políticos individuais, as coletividades, sujeitos políticos coletivos, que não sabem quem são, não sabem o que querem e nem para onde vão (RIBEIRO, 2002, p. 262).

Caminhos analíticos

Antes de empreender o estudo de que este artigo faz parte, nossas referências acerca da produção artística do país vizinho estavam assentadas no conhecimento da obra de autores de grande erudição e complexa fatura, como Jorge Luis Borges, Macedônio Fernández, Julio Cortázar, Ernesto Sábato, Astor Piazzolla, Xul Solar e Ricardo Piglia. À medida, porém, que o interesse se aprofundava, deparamo-nos com o nome de Héctor Germán Oesterheld, cuja criação mais popular se tornou o tema de nossa pesquisa de doutorado. Estudamos *El Eternauta* desde 2015, com ênfase em dois planos: o *interno*, referente à estrutura narrativa – espaço, tempo, cenário e caracterização dos personagens –; e o *externo*, que compreende o exame das condições de produção e circulação da obra, a partir das quais foram e continuam sendo produzidos estudos, novas versões e adaptações de diversa natureza. Em 2001, por exemplo, durante a grande crise econômica do governo De la Rúa, começa a surgir nas paredes e muros de Buenos Aires a imagem do *Eternauta*, geralmente acompanhada

da palavra *Resiste*; em 2007, o grupo Carne de Cañon estreia na Sala Beckett, em Buenos Aires, a peça *Zona Liberada*, inspirada na série de Oesterheld; em 2010, a Radio Provincia, de La Plata, apresentou *El Eternauta – vestígios del futuro*, adaptação da série para o rádio-teatro. Em 2011, é lançada *Los Ellos*, coletânea com 18 bandas de estilos diferentes e 10 artistas plásticos responsáveis pelas várias capas do disco (todas as composições e capas inspiradas na série); em 2014, desenhistas de todo o mundo são convidados a participar de uma homenagem coletiva a *El Eternauta*, cada um desenhando uma tira da história original e postando no Facebook. Até 2016, quase trezentos artistas já haviam participado. Estes são apenas alguns exemplos para ilustrar a circulação da série em diferentes mídias e níveis de elaboração. Cada adaptação explora, à sua maneira, a abertura do referente a novas leituras, abordagens e olhares.

A análise interna compreende a descrição do cronótopo peculiar construído na narrativa e a confluência entre o ideário humanista que perpassa o conteúdo dessa narrativa e a práxis militante de seu criador, Héctor Oesterheld, ambos, criador e obra, alçados à condição de símbolo nacional.

Um gênero maior

Hora Cero Suplemento Semanal, publicação da Editorial Frontera, foi criado em 1957, pelos irmãos Héctor e Jorge Oesterheld. Héctor já havia adquirido fama como roteirista de quadrinhos,

especialmente por seu trabalho na Editora Abril, de César Civita, e resolvera arriscar-se como empresário do ramo. Aparentemente, o conteúdo de *Hora Cero* não era diferente do encontrado em outras publicações do segmento. Os temas são praticamente os mesmos, comuns não só nas histórias em quadrinhos, mas no cinema e na literatura infantojuvenil da época: narrativas de guerra, piratas, capa e espada, faroeste, policial e ficção científica.

Os enredos, no entanto, fugiam do esquematismo binário de heróis e vilões, surpreendendo o leitor com histórias como a do oficial de cavalaria que, no cenário do “oeste selvagem”, deserta e se torna amigo e irmão de um índio (Sargento Kirk) ou a de um repórter norte-americano que, durante a Segunda Guerra Mundial, não descreve batalhas, preferindo narrar pequenos episódios de loucura e equívoco dos soldados, sem tomar partido por nenhum dos lados em disputa (Ernie Pike). O diferencial do trabalho de Oesterheld pode ser atribuído ao respeito que demonstra com o leitor, jamais subestimando sua capacidade de compreensão, independente da classe ou da faixa etária. O roteirista afirmava “não ser leitor de quadrinhos, mas de literatura”, e o fato de dedicar-se a uma modalidade artística tradicionalmente considerada “menor” corresponde ao rechaço a certos códigos que mantêm a distância entre as culturas erudita e popular, como afirma em sua última entrevista, concedida a Carlos Trillo e Guillermo Saccomanno.

Trillo: ¿Nunca te dio vergüenza escribir historietas?

Oesterheld: No.

Trillo: Por esa división que se hace con frecuencia entre géneros mayores y géneros menores, te lo pregunto.

Oesterheld: No, al contrario. La historieta es un género mayor. Porque, ¿con qué criterio definimos lo que es mayor o es menor? Para mí, objetivamente, género mayor es cuando se tiene una audiencia mayor. Y yo tengo una audiencia mucho mayor que Borges. De lejos, y estoy seguro que Borges también hubiera querido escribir guiones. Como tantos escritores argentinos (TRILLO; SACCOMANNO, 1980, p. 35).

É significativa a definição feita pelo roteirista com relação a gêneros “maiores” e “menores”. Em tal concepção é colocado em xeque, sem cerimônia, o negativismo do conceito de Adorno e Horkheimer (1985) de indústria cultural, que pressupõe, em linhas gerais, na produção em série a alienação das massas. O pensamento de Oesterheld, no entanto, corresponde a outra lógica, segundo a qual a popularização, a massificação de um produto cultural tecnicamente reproduzível não o desvaloriza. Pelo contrário: torna sua escolha um exemplo da percepção do que Walter Benjamin (2012) chamou de sensorium: a expressão de um novo modo de sentir que, entre outros efeitos, reconfigura o consumo, a apropriação e a produção de bens culturais. Essa reconfiguração, percebida por Oesterheld, leva-o a escrever de forma a proporcionar aos leitores modos de inscrição na realidade cotidiana através da identificação de seus espaços urbanos de circulação e com personagens criados à imagem de cidadãos comuns de classe média e baixa – operários, professores e funcionários públicos – que, repentinamente, tem de se unir para enfrentar monstros de outro planeta. A trama de

El Eternauta é repleta de entradas para que o leitor se perceba representado.

A trama e seus arredores

Na Buenos Aires do início dos anos 1960, um grupo de amigos joga truco. Reunidos no sótão de um chalé no bairro de Vicente López, os vizinhos Juan Salvo, Favalli, Polsky e Lucas atravessam tranquilamente uma noite especialmente fria de inverno, “tan fría que la casa toda estaba herméticamente cerrada” (OSTERHELD, 1994, p. 12). O professor de física Favalli, depois de uma jogada infeliz, aumenta o volume do rádio. Uma notícia interrompe a música que os jogadores escutam: nos Estados Unidos, um acidente ocorrido durante testes nucleares produz uma “incalculable cantidad de polvo radioactivo” (Ibidem, p. 13). A nuvem tóxica se desloca rapidamente em direção sudoeste, informa o locutor. O grupo volta a jogar, e aquela notícia sobre um mundo exterior, ao invés de preocupar, desperta em Juan Salvo, o dono da casa, uma sensação de bem-estar: “Era bueno estar allí, con los amigos, en aquella buhardilla” (Ibidem, p. 13). A satisfação com a comodidade do paraíso suburbano inclui a mulher e a filha: “Era dulce saber que, un piso más abajo, Elena, mi mujer, estaría leyendo en la cama. Era también dulce saber que, en el cuarto contiguo a nuestro dormitorio dormía Martita, ‘la heredera’” (Ibidem, p. 1). De repente, as luzes da casa se apagam. Na rua, silêncio total. Pela janela, o grupo de amigos vê caírem os primeiros flocos de uma neve estranha, fosforescente e quase transparente.

Entre carros capotados ou abandonados às pressas, jazem, no meio da rua, corpos de transeuntes apanhados de surpresa. Os personagens não demoram a perceber que a nevasca é mortal e que só estão vivos porque a casa está hermeticamente fechada. Saber disso não evita, porém, o desespero: diante da gravidade da situação, o aposentado Polsky quer sair e encontrar a família. Descontrola-se. Ninguém consegue impedi-lo de abrir a porta e correr, sem cuidado maior que um casaco protegendo a cabeça. Pela janela, os amigos veem Polsky dar alguns passos e cair morto na calçada.

O sótão da casa de Salvo é uma espécie de “laboratório” que ele, Polsky, Lucas e Favalli utilizavam para construir aeromodelos, violinos, e para realizar experimentos com eletrônica: “Era una verdadera providencia que mi casa fuera el centro de la pasión ‘hobbística’ de los vecinos y mía. En aquella buhardilla-taller teníamos, verdaderamente cuanta herramienta y material necesarios para fabricar lo que se nos viniera en gana” (Ibidem, p. 20). O equipamento disponível permite que Favalli e Lucas façam o rádio funcionar. O aparelho capta um noticiário da BBC de Londres: a nevasca mortal cobre toda a América Latina, as tentativas norte-americanas e europeias de estabelecer contato com o continente não funcionaram; pesquisadores franceses afirmam que a nevasca não tem qualquer relação com os testes nucleares noticiados anteriormente; as transmissões de rádio tornam-se cada vez mais difíceis, até que uma interferência, um ruído estranho, corta a transmissão.

Não é possível sair, mas também não é possível ficar. Os mantimentos não durarão para sempre e é preciso descobrir o que está acontecendo. É a voz da ciência,

representada pelo professor Favalli, que assume a responsabilidade de fazer prognósticos e orientar a ação. Sob seu comando, a casa é transformada numa espécie de *bunker* e são realizados os preparativos para sair e descobrir o que realmente está acontecendo. Em primeiro lugar, é necessário encontrar uma forma de, estando fora da casa, evitar qualquer contato entre o corpo e a neve. A solução encontrada é fabricar um traje isolante: “Lo primero será hacer un traje hermético. Un traje como de buzo, que nos permita salir de la casa. [...] Podemos hacerlo de tela engomada! En la cabeza adaptaremos la máscara de Juan para caza submarina” (Ibidem, p. 25).

Todos colaboram na fabricação do traje. Assim que fica pronto, resta saber quem deverá correr o risco de experimentá-lo. É realizado um sorteio e Juan Salvo é o escolhido. Com o traje isolante e uma espingarda no ombro, quem sai do sobrado já não é mais o pacato Juan, é o *Eternauta*. Como afirma Paulo Ramos, “Salvo com a vestimenta, caminhando em meio à nevada, é a cena emblemática da série, retomada sempre que a história é publicada, inclusive nas capas” (RAMOS, 2016, p. 141).

A situação vai sendo desvendada gradativamente: Buenos Aires foi invadida por alienígenas cujo objetivo parece ser simplesmente matar todo mundo – uma hipótese, entre outras, já que o objetivo final dos invasores não é revelado. O grupo formado por Juan, Favalli e Lucas é reforçado por outros personagens, o menino Pablo (substituído, na versão de 1969, pela jovem Susana), o operário Franco, mais tarde o jornalista Mosca, mais empenhado em registrar tudo que está acontecendo do que em lutar contra os invasores. Segundo Pablo Alabarces,

[...] voluntaria o fortuitamente, los seres de Oesterheld recorren todo el espínel sociológico: el pequeño industrial Salvo, el jubilado Polsky, el intelectual Favalli, el empleado Lucas, el obrero Franco, el periodista Mosca, el joven Pablo. Todos ellos permiten el reconocimiento y la identificación inmediata: cualquiera es uno de nosotros (ALABARCES, 2005, n.p.).

A certa altura, descobrem que os militares sobreviventes formaram tropas de resistência. O grupo de Juan é convocado e incorporado a essas tropas. Mais que aos representantes formais do comando da luta, o narrador está atento aos atos de bravura espontâneos, aos sacrifícios de que os cidadãos comuns são capazes em condições extremas. De acordo com Hugo Montero (2013), essa posição assumida pelo narrador é central para compreender uma das potencialidades da série.

De allí la potencialidad narrativa de *El Eternauta*, y su posterior e interminable cadena de relecturas y reinterpretaciones: no es relevante analizar las perspectivas de una próxima llegada de invasores, sino estudiar las reacciones humanas ante una situación límite que destroza la rutina y que exige de todos un comportamiento nuevo, un desafío inesperado. La invasión no es otra cosa que el catalizador de la conducta humana que desnuda fortalezas y debilidades puestas en esa lucha de vida o muerte por la supervivencia (MONTERO, 2013, p. 66).

Os grandes movimentos estratégicos, a não ser quando sugeridos por civis como Favalli, parecem não interessar ao narrador. Aliás, quando elaborados e comandados

pelos militares, os planos de ação contra os alienígenas geralmente não dão certo.

Além do apreço pelo “heroísmo anônimo”, que coloca em destaque personagens comuns, muito próximos do leitor, há o espaço em que a ação se desenrola: uma das características de *El Eternauta* que mais chama atenção à época da publicação é a escolha de Buenos Aires como cenário de toda a trama.

Los sorprendidos lectores caminábamos todos los días por esas calles donde caía la nevada fatal. La General Paz, la cancha de River, el Congreso Nacional eran importantes lugares del relato. Un poco tapadas por la tragedia, se leían las pintadas que decían “Vote Frondizi” o el cartel que indicaba que estábamos en la calle Charcas. [...] Si, como tantas otras historietas, *El Eternauta* no hubiera vuelto a publicarse, estos elementos, sumados a la riqueza de su aventura, a la precisa pintura de personajes y a un final sorprendente, la habrían hecho inolvidable para quienes la leímos entonces entrega por entrega (TRILLO, 2004, p. 12).

A marcha do grupo de Juan Salvo e das tropas de resistência por ruas e locais conhecidos, assim como a criação de personagens com os quais os leitores podiam se identificar são fatores que contribuíram para transformar *El Eternauta* em uma publicação bem-sucedida. Não seriam suficientes, porém, para explicar a transformação do personagem principal em símbolo nacional. Nem a leitura da saga de Salvo e seus amigos em uma das mais potentes alegorias da situação política e social que o país enfrentaria alguns anos depois. São elementos de uma construção

espaço-temporal narrativa mais complexa e profunda do que aparenta ser.

Um cronótopo peculiar

O termo cronótopo, desenvolvido por Mikhail Bakhtin a partir de um conceito matemático e aplicado ao texto literário, é explicado pelo teórico russo da seguinte forma:

À interligação fundamental das relações temporais e espaciais, artisticamente assimiladas em literatura, chamemos cronótopo (que significa tempo-espaço). Esse termo é empregado nas ciências matemáticas e foi introduzido e fundamentado com base na teoria da relatividade (Einstein). Não é importante para nós esse sentido específico que ele tem na teoria da relatividade, assim o transportaremos daqui para a crítica literária quase como metáfora (quase, mas não totalmente); nele é importante a expressão de indissolubilidade de espaço e tempo (tempo como a quarta dimensão do espaço). Entendemos o cronótopo como uma categoria conteudístico-formal da literatura (BAKHTIN, 1998, p. 211).

O cronótopo de *El Eternauta* é espantosamente coerente com as decisões que Héctor Oesterheld toma com relação à própria vida, principalmente com a causa que abraça, acompanhando as filhas, durante a década de 1970. De forma sucinta, os atravessamentos espaço-temporais a que nos referimos são produzidos no plano ficcional da narrativa, podendo ser esquematizados da

seguinte maneira: 1) no início da narrativa, um roteirista de histórias em quadrinhos, cuja representação gráfica corresponde à imagem do próprio Oesterheld, trabalha, solitariamente, em sua casa, durante uma noite não especificada de 1957; 2) materializa-se diante dele um viajante do espaço-tempo que se identifica como *Eternauta*; 3) o viajante conta a história de uma invasão alienígena à cidade de Buenos Aires, ocorrida em 1963, ou seja, seis anos depois do presente da narração¹; 4) ao fim da narração do *Eternauta*, o viajante percebe que voltou no tempo e ao cenário dos acontecimentos que narra, e esquece dos acontecimentos que acaba de relatar; 5) o roteirista, a fim de advertir os leitores da invasão que está por vir, resolve contar e publicar a história contada pelo visitante (aí se cruzam o plano interno da narrativa e o plano externo do contexto de produção e circulação da série).

Em outras palavras, no plano interno, o presente da narração (1957), ilumina o passado (1963, que podemos chamar de “pretérito do futuro”), e o passado iluminado através da narração torna-se uma força instigadora do presente. Essa força extrapola o plano do conteúdo da narrativa e se expande como uma complexa rede simbólica que se estabelece a partir de momentos históricos carregados de questões de ordem política, social e cultural.

Dentre os desafios que nos propõe Oesterheld em *El Eternauta*, o da

compreensão do cronótopo em que se estrutura a narrativa é um dos menos comentados. Talvez pelo fato de se tratar de uma construção que extrapola os limites do ficcional, quebra, embaça ou apaga tais limites ao se desdobrar na biografia do autor. Essa proposição espaço-temporal da narrativa pode ser analisada a partir da relação entre obra e autor, entre ficção e biografia. Outra proposição de análise é a aproximação entre o cronótopo expandido de *El Eternauta* e aquilo que o aproxima do messianismo das teses *Sobre o conceito de história*, de Benjamin: o messianismo, o sentido de “missão” que Oesterheld atribuiu ao seu trabalho e que assumiu na própria vida. O herói robinsoniano Juan Salvo será o protótipo da experiência militante de Oesterheld, um duplo que do universo ficcional fulgura e ilumina o caminho do autor em direção à resistência montonera ao regime militar de Videla².

O peronismo era, para Oesterheld, um “trabalho que deveria ser feito”. Esse chamamento messiânico para assumir a tarefa revolucionária demonstra a coerência absoluta que Oesterheld mantém com o conjunto de ideias que veicula em seus trabalhos, especialmente no *Eternauta*, no qual o grande herói não é um indivíduo, mas

1 Entenda-se tempo da narração como aquele em que o relato coincide com o tempo histórico, dominado pelo narrador 1 (o roteirista), e como tempo da narrativa, aquele que predomina no enredo, ou seja, o tempo ficcional em que se passam os acontecimentos relatados pelo narrador 2 (o *Eternauta*).

2 Os *Montoneros* foram um grupo peronista de esquerda que da segunda metade dos anos 1960 em diante foi radicalizando suas posições na mesma medida em que a junta militar que tomou o poder após a morte de Perón procurava eliminar movimentos de oposição de qualquer natureza. Com o sequestro e “justiçamento” do general Aramburu, em 1970, os *montoneros* se assumem publicamente como um braço armado do peronismo de esquerda e, cinco anos depois, entram para a clandestinidade. Com o chamado Processo de Reorganização Nacional (1976) comandado pelo general Jorge Videla, marcado pelo terrorismo de Estado, os militantes *montoneros* foram gradualmente sendo dizimados por grupos paramilitares.

a coletividade dos sobreviventes da invasão descrita. Coletividade que busca formas de resistir, sobreviver e detectar a presença e as práticas de dominação do inimigo no espaço desistoricizado de uma Buenos Aires devastada. Espaço no qual o herói coletivo se desloca, num sistema improvisado de ocultação e mobilidade tipicamente *guerrillero*, ibérico e latino-americano, improvisado e esperançoso. Assim também se desloca Oesterheld, autor respeitado no meio popular – massivo – dos quadrinhos, imbuído de um compromisso ético que se estende da obra para a vida. É nesse quadro complexo de desdobramentos ficcionais e biográficos que se pode observar a irrupção de um “momento messiânico” no presente da narrativa de *El Eternauta*, capaz de modificar profundamente esse presente e redimir o passado.

Cruzamentos biográficos

Em setembro de 2012, o filósofo Juan Pablo Feinmann declarou, em um debate com o sociólogo Horacio González, que Elsa, a viúva de Héctor Germán Oesterheld, “es el caso más trágico de la dictadura desaparecedora, porque perdió cuatro hijas, un yerno, un marido, un nieto” (FEINMANN, 2007, n.p.). Com efeito, o regime militar foi especialmente cruel com a família Oesterheld. O desaparecimento e provável assassinato de Héctor e de suas filhas, por causa da militância junto aos *Montoneros*, é uma página especialmente infame da história argentina. Dois detalhes sórdidos: a fim de quebrar a resistência de Oesterheld e fazê-lo denunciar outros militantes, os torturadores teriam mostrado a ele fotos

de suas filhas, mortas. Em outra ocasião, permitiram que o neto, Martín, de três anos, visitasse o avô na casa onde estava preso.

O sequestro e o desaparecimento de Oesterheld, em 1977, dão origem a uma série de releituras de *El Eternauta* em que, via de regra, se destaca o tom “profético” da narrativa. Há formas de validar essas releituras. Uma delas é analisar, no âmbito ficcional, a origem da nevasca mortal, ou seja, o inimigo a ser combatido. Os grandes líderes da invasão são incorpóreos, jamais se mostram e são conhecidos como *ellos*. São eles que, sem conseguirem exterminar totalmente os habitantes de Buenos Aires com a nevasca, mandam contra eles os *cascarudos* (insetos gigantes, que lembram baratas) e os *gurbos* (mastodontes que destroem tudo por onde passam). A face inteligente do inimigo, porém, é outra. *Cascarudos* e *gurbos* são comandados, à distância, pelos *manos* – humanoides de orelhas pontudas, um pouco mais baixos e com três vezes mais dedos que um ser humano médio.

Enquanto *cascarudos* e *gurbos* são irracionais, os *manos* são seres de grande inteligência, que obedecem aos *ellos* por “carrégarem dentro de si a própria morte”: depois de dominá-los, os *ellos* implantaram nos *manos* um dispositivo, uma glândula venenosa que é acionada quando sentem medo.

Não é preciso forçar muito a interpretação para fazer analogias entre os *ellos* e as grandes potências – os Estados Unidos, principalmente – que, à distância e sem nunca assumir o ato, financiaram ditaduras como as que castigaram a Argentina, o Chile, o Uruguai e o Brasil. Também não é inviável comparar os *manos* com os militares subalternos, que cumprem ordens sem coragem

para questioná-las. De qualquer forma, a biografia de Oesterheld torna um tanto discutível um eventual caráter profético da versão final dos anos 1950. Ao que se sabe, quando Héctor Oesterheld escreveu e publicou *El Eternauta* pela primeira vez, não era sequer simpatizante do peronismo. Sua tomada de posição e militância política vieram depois, já na década de 1970, quando seguiu as filhas na luta direta contra o regime ditatorial. Como afirma Hugo Montero,

Cualquier lector con sentido común sabe que el Oesterheld que publica la historieta en 1957 poco tenía que ver con el Oesterheld de 1975, el que escribe el prólogo de la nueva edición, y mucho menos con el de 1976, que encaró la segunda parte de la saga con otra mirada política y con un compromiso militante sin fisuras, que sostuvo hasta el final (MONTERO, 2013, p. 74-75).

Assim como um autor pode mudar a relação de sua obra com o entorno em que ela se insere, de acordo com suas crenças e objetivos expressivos, uma obra como *El Eternauta*, seja por sua força narrativa ou por sua riqueza alegórica, pode sugerir, por si mesma, uma infinidade de interpretações e ressignificações.

El Eternauta, como Don Quijote, como Martín Fierro, como tantas obras míticas, tiene un ingrediente que solo poseen unas pocas películas, escasas canciones, algunas novelas: cuando un lector lo agarra, en la época que sea, encuentra alusiones al mundo en el que habita, a lo que está pasando. Una obra mítica no es ni más ni menos que una obra que nunca termina de decir lo que tiene que decir. Y El Eternauta, que tuvo esa lectura inocente de 1957, de

la ciencia ficción que por fin pasaba en Buenos Aires y no en Nueva York o en Tokio, tuvo también una versión de los 70, en la que la nevada fatal se leía como aniquilación de personas silenciosamente, y no había que ser un buscador demasiado exhaustivo de metáforas para asociar a los Ellos con los militares que habían tomado el poder (TRILLO, 2004, n.p.).

É grande a tentação de interpretar uma obra como *El Eternauta* a partir da biografia do autor e da quantidade de leituras que, de modo geral, estabelecem um sentido premonitório para sua primeira versão. Talvez isso se deva principalmente ao fato de Héctor Oesterheld ter, à sua maneira, seguido o caminho de Juan Salvo, protagonista da série, ao abandonar a situação de intelectual de classe média bem-sucedido para assumir o compromisso de lutar contra um inimigo poderoso e violento. Luta vã, com poucas chances de sucesso, mas inevitável: associar-se a ela, no contexto de radicalização política dos anos 1970, seria a única atitude coerente com os valores humanistas e coletivistas transmitidos e defendidos por Oesterheld em seu trabalho: “¿y que otra cosa puedo hacer? ¿Acaso no somos todos responsables de la misma tarea de mejorar la vida? Yo solo sé que el peronismo es un trabajo y que hay que hacerlo” (VASQUEZ, 2010, p. 145), responde Héctor quando, já na clandestinidade, o escritor Mempo Giardinelli pergunta-lhe por que decidiu se tornar militante na sua idade e com sua fama. Com efeito, o compromisso ético e político de Oesterheld, levado às últimas consequências, parece ter influenciado grande parte de seus comentadores a encarar a análise de sua obra mais famosa como uma grande responsabilidade, à qual, para fazer jus é necessário dar à interpretação um caráter igualmente comprometido.

Não cabe aqui desmerecer a leitura política de *El Eternauta*, mas ampliá-la, tentando levar em conta, por exemplo, o fato de que o circuito de significação da série foi alterado pelo próprio roteirista.

Na reedição da versão dos anos 1950, publicada em 1976 pela editora Record, aparecem pela primeira vez, a título de introdução, as frases que viriam codificar/decodificar o “sentido” ideológico da história: “El Héroe verdadero de *El Eternauta* es un Héroe colectivo, un grupo humano. Refleja así, aun sin intención previa, mi sentir íntimo: el único héroe válido es el héroe ‘en grupo’, nunca el héroe individual, el héroe solo” (OESTERHELD, 1994, p. 2).

Essa introdução, que desde então acompanharia as várias reedições da série – na Argentina e em outros países – condiciona uma interpretação que, com a história da militância, clandestinidade, sequestro e desaparecimento de Oesterheld (divulgada a partir dos anos 1980), dá como pressuposto o caráter político da obra. Esse caráter engajado, ou ao menos sua intencionalidade, pode ser colocado em discussão com relação à versão de 1957, justamente para que não se cristalice uma única leitura. Um passo adiante na interpretação das metáforas presentes na série se faz necessário para entender seu poder de comunicação com o presente.

Vale citar como exemplo a desconstrução do sentido premonitório atribuído a *El Eternauta* proposta por Laura Vazquez (2005). Tomando como referência a crise econômica e política que culminou nas violentas manifestações de dezembro de 2001 em Buenos Aires, Vazquez aponta não para o que a saga de Oesterheld pode ter antecipado

indiretamente do panorama repressivo dos anos 1960 e 1970, mas do que ela diz, objetivamente, sobre as urgências do presente:

[...] no estamos frente a una historieta que es un mapa cifrado, una premonición del narrador, una anticipación genial a una cruenta realidad, como tantas veces se ha subrayado. *El Eternauta* es la política misma, sin alegoría, sin metáfora. La historia que cuenta Oesterheld no es el mapa, sino el territorio (VAZQUEZ, 2005, p. 33).

A primeira versão: (1957-1959)

A primeira versão de *El Eternauta* é hoje parte do cânone literário argentino³, e também um produto popular, criado por um roteirista que se sentia “más satisfecho escribiendo para una massa de lectores de historietas y no escribiendo novelas para una selecta minoria” (TRILLO; SACCOMANNO, 1980, p. 114) e que alcançou um público amplo e heterogêneo.

Na versão de 1957, assim como em várias outras histórias escritas pelo autor, há uma opção pelos recursos narrativos elementares e de efeito imediato, diretamente ligados aos gêneros com que Oesterheld trabalhou – ficção científica, faroeste, histórias de guerra etc. – e, através deles, o

³ Dentre as instâncias de reconhecimento da importância de *El Eternauta* para a cultura argentina, destaca-se a inclusão da obra, em 2000, na coleção de obras fundamentais da literatura argentina, editada pelo grupo Clarín e coordenada por Ricardo Piglia e Osvaldo Tcherkaski.

desenvolvimento de um aporte ideológico que o público teria capacidade de entender sem que fosse necessário explicitá-lo. O roteirista parecia ter plena consciência de que os meios de circulação massiva – e não o cânone literário e artístico – proporcionariam a melhor maneira de estabelecer um espaço de produção de sentido capaz de atender, em parte, as necessidades informacionais e comunicacionais das classes populares, sem que para isso fosse necessária uma normatização ou uma “legislação” sobre o consumo que se faria de suas criações. Ao optar pela narrativa quadrinística, por sua difusão entre um número maior de leitores, Oesterheld também opta por ampliar os “espaços de especialidade” que, segundo Braga (2006), a cultura escrita pressupõe e que continua sendo considerado um atributo de certos meios elitizados. Também seu cuidado na elaboração e reelaboração de um discurso voltado à coletividade torna perceptível um profundo entendimento sobre a relação estabelecida com o receptor e o compromisso com a conscientização acerca da necessidade de ação social.

Nos personagens principais de *El Eternauta* se encontra a teatralização da aliança dos atores sociais provenientes de diferentes classes, premidos pela necessidade de sobrevivência, de resistir e fazer frente ao ataque dos invasores, o que os torna um grupo coeso e atuante. Esses atores, cuidadosamente caracterizados como representação do público leitor – e do próprio autor, que faz questão de incluir-se na cena –, que circulam por ruas cujos nomes são os mesmos daquelas que esse público conhece, desenhadas à sua imagem e semelhança – na primeira versão –, dão conta da percepção do autor de que o meio escolhido para fazer circular sua mensagem, o gênero híbrido e

de apelo imediato dos quadrinhos, é parte do contexto dos campos sociais, que neles se insere e modifica. Campos onde as mídias são atravessadas e concorrem em constantes “disputas de sentido entre diferentes campos e seus atores sociais” (FAUSTO NETO, 2006, p. 6). Dessas constantes disputas, pelo engajamento e (re)incidência da mensagem que enfatiza a necessidade da união das classes com o objetivo comum de dar combate a toda forma de exploração –, é possível inferir que o esforço de Oesterheld por fazer circular massivamente sua produção artística converge para o desejo de “momento de contato” em que o processo de “retomadas sucessivas e de reobjetivações” (BRAGA, 2006) influem no modo de ser e de agir da sociedade argentina de sua época.

São o acaso e a necessidade que, na versão de 1957, fazem de Juan Salvo, o *Eternauta*, um líder atuante, e hesitante. O personagem várias vezes questiona a própria capacidade de tomar a frente na luta contra os invasores, e, na maior parte da narrativa, prefere compartilhar o protagonismo com outros personagens. É sozinho, porém, que encara o labirinto temporal em que se encontra ao final da narrativa, que leva o leitor de volta à primeira cena, formando um círculo infinito que seria rerepresentado ao público dez anos depois.

A segunda versão: (1969)

Encomendada pelos editores da revista *Gente*, a segunda versão da história de Juan Salvo e do grupo de sobreviventes é abreviada muito antes do previsto. Neste

segundo *Eternauta*, é inegável a radicalização do tom militante da narrativa, o que fica em segundo plano diante da ainda mais radical mudança na representação gráfica de cenários e personagens. O traço realista de Solano López é substituído pelo experimentalismo gráfico de Alberto Breccia, principal causa, segundo os editores, para o abreviamento da série. Em editorial publicado no número 216 de *Gente*, de 18 de outubro de 1969, o então diretor da revista, Carlos Fontanarrosa se dirige aos leitores, desculpando-se pelo equívoco que se mostrou a publicação de *El Eternauta*. Fontanarrosa atribui a Breccia a responsabilidade pelo descompasso com os leitores da revista:

Que me disculpe Breccia, un gran dibujante y diría artista, pero nosotros en nuestra misión de lograr comunicación no debíamos habernos entregado a la

forma estética de su dibujo, que por momentos la hizo ininteligible. [...] la forma, el adorno, el medio, se convirtió en fin y quedó a mitad de camino de nuestra intención (VAZQUEZ, 2010, p. 147).

Com relação ao roteiro, o que era sugerido no texto de 1957 torna-se denúncia explícita no de 1969. Vale comparar, nas duas versões, a título de exemplo, uma cena em que os personagens são informados da invasão pelo rádio, ainda no início da narrativa (Figuras 1 e 2). Na Figura 1, que corresponde à versão de 1957, personagens acompanham notícias sobre o isolamento da América Latina causado pela invasão alienígena: “otra información de Washington: han fracasado hasta ahora todos los intentos de establecer comunicación con la vasta zona de sudamérica afectada por el incomprensible fenómeno”.

[Figura 1]

Versão de 1957 de *El Eternauta*, ilustrada por Solano López e publicada em *Hora Cero Suplemento Semanal*



Fonte: Oesterheld e López (1957)

[Figura 2]

Versão de 1969 de *El Eternauta*, ilustrada por Alberto Breccia e publicada em *Gente*



Fonte: Oesterheld e López (1969)

Já na versão de 1969, o que os personagens ouvem pelo rádio não são apenas notícias da invasão. Além da ação dos alienígenas, aponta-se aqui a responsabilidade das grandes potências com relação ao isolamento da América Latina, como se pode ver nos textos em destaque no quarto e quinto quadrinhos, de cima para baixo: “Comandante en Jefe Provisional... Nevada mortífera... vasta zona latino-americana... despiadado ataque extraterrestre... traición in concebible grandes potencias. Sudamerica entregada al invasor para salvarse... lucharemos igual..."

por más solos que estemos y por terrible que haya sido el golpe inicial, sobrevivientes en la emergencia... sacrificio”.

De acordo com Laura Vazquez, “la virtud de la remake es la de ser un texto político que no renuncia a la experimentación formal” (VAZQUEZ, 2010, p. 147). A inflexibilidade de Breccia, que não abre mão do experimentalismo, custa caro. A partir do número 212 de *Gente* percebe-se que Oesterheld acelera o roteiro, condensando em apenas três episódios aquilo que na primeira versão corresponde a

mais da metade da história. Grandes blocos de texto ocupam quase a totalidade do espaço dos quadrinhos, personagens desaparecem, passagens importantes da primeira versão são apenas mencionadas. Diante da decisão dos editores da revista de cancelar a série, em vez de indispor-se com Breccia, Oesterheld propõe finalizá-la em três episódios. Na sua concepção, muito pior que abreviar a história, seria interrompê-la bruscamente: “les propuse abreviar el final. Creo que harían falta quince páginas más. ‘Páguenle a Breccia lo que con él han pactado y a mí no me paguen un centavo y les hago lo que falta del guión y ahí se termina *El Eternauta*’. Y así se hizo” (TRILLO; SACCOMANNO, 1980, p. 111).

Duas metáforas

A universalidade e a atemporalidade no trabalho de Héctor Oesterheld são constituídas a partir de duas metáforas básicas, recorrentes na sua obra especialmente durante a década de 1950 e início de 1960: uma metáfora de natureza biológica, outra de caráter humanista (BERONE, 2002).

A primeira metáfora faz referência ao “mundo natural” – que Oesterheld, geólogo de formação, conhecia como poucos –, e se estabelece a partir de um esquema binário que opõe dois personagens que assumem os papéis de caçador e presa. O detalhe é que nenhuma das duas posições é ocupada por seres totalmente bons ou totalmente maus: não há opção moral em jogo, trata-se, numa expressão do senso comum, da “lei da selva”, do limite da barbárie a que chegam os seres coagidos pela necessidade

imperativa da sobrevivência. Quando o que está em jogo é algo tão primordial, o “outro”, o diferente, o inimigo a combater torna-se, de certa forma, mais parecido com o seu rival. As posições, a princípio binárias, vão se tornando intercambiáveis, e a luta entre o “bem” e o “mal” torna-se uma disputa pelo controle e domínio de um espaço vital, como se pode constatar nas narrativas distópicas de *Mas allá de Gelo* (2015), e em *El Eternauta*, quando um grupo (os militares) tenta impor ao outro (civis) suas estratégias de resistência ao inimigo alienígena.

Na segunda metáfora, a vida alcança maior importância e transcendência na medida em que os personagens são capazes de sacrificá-la em nome de valores abstratos como a humanidade e a civilização. O comportamento dos personagens está comprometido com um padrão ético, pautado pela ideia de sacrifício em nome do bem comum alicerçado em padrões morais que mantém a relação do homem com “o outro” (seja o outro um ser humano, alienígenas ou as forças da natureza) em um nível que poderíamos chamar de “civilizado” e mesmo “ideal”: o personagem capaz de sacrificar-se torna-se automaticamente um “ser humano superior”, como os protagonistas trágicos de Sófocles⁴.

Vale observar a presença do ideal de sacrifício nas estrofes finais do hino nacional argentino: “Sean eternos los laureles/ que

4 De acordo com a *Poética* de Aristóteles, os personagens das tragédias são a representação ideal de seres humanos superiores, enquanto os personagens cômicos representam seres humanos inferiores, cujos defeitos – o egoísmo entre eles – são ridicularizados a fim de ressaltar o tom humorístico e moral da comédia. “Ridendo castigat mores” (“rindo castigam-se os [maus] costumes”), frase atribuída a Horácio, sintetiza a ideia de moralidade que perpassa a comédia, a sátira.

supimos conseguir/ Coronados de gloria vivamos/ o juremos con gloria morir”. A glória a que se refere o hino é a independência do país, decretada em 1816. José Pablo Feinmann aponta para a maneira como esses versos são comumente entoados: “Además, como para marcar más fieramente la opción, el verso ‘Coronados de gloria vivamos’ se canta con dulce musicalidad, en tanto que o juremos con gloria morir se entona con vehemencia, convicción, fúria, es decir, como un juramento de guerra” (FEINMANN, 2007, p. 58), e para a sua importância como enunciado mobilizador dos grupos radicais do peronismo de esquerda, como os *Montoneros*:

Se repite [...] tres veces. Tres veces, quienes cantan el Himno, juran morir con gloria. Tres veces lo juraban fieramente los militantes de la izquierda peronista y, cada vez con mayor convicción, in crescendo. Así, se adueñaron apasionadamente de esas estrofas. Fueran las estrofas montoneras del Himno Nacional (Ibidem, p. 58).

Os dois polos em questão, o biológico, associado à iminência da barbárie, e o humanista, em que se desenha a resistência da civilização, dão à obra de Oesterheld um caráter dialético, filosófico e inesperadamente sofisticado para um gênero narrativo tão subestimado, à época da publicação das obras do roteirista, como o das histórias em quadrinhos.

Conclusão

El Eternauta é um produto cultural amplamente mediatizado, inserido na lógica

da convergência e do consumo homogeneizado em relação a gostos e padrões, e que não pode ser compreendido linearmente, como algo que chega intacto ao leitor/receptor contemporâneo com sentido pronto e cristalizado. Nem foi concebido como uma obra fechada em si mesma.

A seu modo e com os recursos disponíveis, Oesterheld criou uma história em quadrinhos potencialmente interacional, prevista, de alguma maneira, para, como sugere o próprio subtítulo da primeira versão, ser “una cita con el futuro”. Talvez venha daí a impressão de que se trata efetivamente de uma obra premonitória – característica básica de toda grande obra de arte: “se a arte reflete a realidade, é fato que a reflete com muita antecipação. E não há antecipação – ou vaticínio – que não contribua de algum modo a provocar o que anuncia” (ECO, 1991, p. 18).

Construído a partir da convergência de diversas narrativas – que continuam sendo formuladas, em diferentes suportes e espaços de circulação –, *El Eternauta* pode ser entendido como um espaço intersticial de discussão sobre o “culto” e o “popular e massivo”, espaço a partir do qual é possível problematizar tais categorias. Trata-se, em última instância, de um produto cultural comprometido com o mercado editorial de sua época, e, simultaneamente, de uma ferramenta crítica voltada para a ação social e política revolucionária.

A força da obra-prima de Oesterheld, para além dos arquétipos que mobiliza⁵, tam-

⁵ Entendo aqui o conceito de arquétipo utilizado no campo da narratologia, cuja referência é,

bém está na complexidade daquilo que se enuncia sob a forma aparentemente simples de uma história em quadrinhos de ficção científica. Sua classificação em um gênero narrativo – inegável pelos elementos ditos “clássicos” do gênero com os quais é construída – também não é facilmente equacionável; as naves, os extraterrestres, os mecanismos técnicos de controle das mentes, a força bruta de monstros colossais são o que são, mas podem ser também outras coisas⁶.

Em 2015 apresentei parte de meu projeto de tese a uma turma de estudantes de graduação. Como geralmente acontece, foi necessário explicar de que se trata o objeto de pesquisa⁷. Do contexto de produção e da descrição sumária do enredo, passei ao trágico destino de Héctor Germán Oesterheld. Depois de algumas observações de caráter teórico, a fim de ilustrar o que chamei de “apropriações contemporâneas de *El Eternauta*”, exibi um dos vídeos que integraram a mostra *Huellas de la invasión*⁸, idealizada por Martín Oesterheld, neto de

principalmente, a análise de Jung sobre os contos de fadas. Segundo ele, “Nos mitos e contos de fada, como no sonho, a alma fala de si mesmo e os arquétipos se revelam em sua combinação natural, como formação, transformação, eterna recriação do sentido eterno” (JUNG, 2000, p. 214). Uma análise pormenorizada dos arquétipos presentes na série pode ser vista em “Leer *El Eternauta*”, artigo de Martín Greco publicado em 2012 no site *Escritores del mundo*.

⁶ O caráter alegórico de *El Eternauta* é um dos pontos de discussão entre críticos e leitores da série, há décadas.

⁷ Por causa da “muralha editorial” (RAMOS, 2016) que separa os dois países, no Brasil a circulação de quadrinhos produzidos na Argentina é bastante restrita, principalmente no que diz respeito à variedade de títulos disponíveis. Sendo assim, apresentar ao público brasileiro um estudo sobre *El Eternauta* pressupõe que se explique, antes de mais nada, o que é o objeto.

⁸ Disponível em <http://bit.ly/2BvCAML>.

Héctor. O vídeo, um “documentário”⁹, foi concebido, como o restante da mostra, com a intenção de sugerir que a invasão de Buenos Aires contada em *El Eternauta* não é ficção.

Terminada a exibição, coloquei-me à disposição para as perguntas. E a primeira delas foi: “isso tudo realmente aconteceu?”.

Não foi a única vez que escutei perguntas desse tipo desde que comecei a trabalhar com a série de Oesterheld. Foram essas perguntas que me levaram a pensar, entre outras coisas, sobre a verossimilhança da história criada por ele, e a refletir sobre como e por que essa história é capaz de transcender seu primeiro momento de produção – o final dos anos 1950 –, seu contexto geográfico e social, continuar sobrevoando o imaginário de gerações de leitores e ainda suscitar questões em pleno século XXI.

A ficção científica é um gênero cuja força está, em grande medida, nos temas arquetípicos que mobiliza. No caso de *El Eternauta*, encontramos vários deles: a luta pela sobrevivência, a invasão, a superioridade técnica do invasor, a destruição da cidade, o desequilíbrio natural – neve radioativa em um país tropical, insetos gigantes, monstros de aparência pré-histórica –, a lavagem cerebral. Temas muito familiares ao público de massa do pós-guerra¹⁰.

⁹ Documentário é um tipo de produção audiovisual ficcional que emula a linguagem e o caráter de registro verossímil, factual, do documentário. O curta-metragem *El Eternauta: huellas de la invasión* está disponível em: <http://bit.ly/2BiOCJ6>.

¹⁰ Elementos arquetípicos presentes na ficção científica povoam, a partir do final da década de 1930, o imaginário dos consumidores de entretenimento popular. Só em 1938, por exemplo, temos, nos Estados Unidos, três grandes marcos na construção desse imaginário: a

Tais elementos estão em interação com o caráter militante, pedagógico/didático da narrativa e com sua estrutura seriada, folhetinesca e algo melodramática. Nesse sentido, acredito que *El Eternauta* se situa na “fusão dos dois espaços que a ideologia diz manter separados, isto é, o da informação e o do imaginário ficcional” (MARTINBARBERO, 2009, p. 90). Minha hipótese central, que espero ter ficado clara, é a de que a verossimilhança, as releituras, as apropriações e a produção de sentidos em torno da saga de Juan Salvo e de seus companheiros se devem, mais que aos elementos tipicamente locais¹¹, presentes na narrativa, à universalidade, à atemporalidade dos dilemas ali colocados, assim como a seu caráter de obra aberta: de acordo com Umberto Eco, “A ‘obra aberta’ tende a promover no intérprete ‘atos de liberdade’ consciente, pô-lo como centro ativo de uma

rede de relações inesgotáveis, entre as quais ele instaura sua própria forma, sem ser determinado por uma *necessidade* que lhe prescreva os modos definitivos de organização da obra fruída [...]” (ECO, 1991, p. 41, grifo nosso). ■

famosa transmissão radiofônica de *Guerra dos mundos*, por Orson Welles, a estreia do *Superman* nos quadrinhos e da série cinematográfica *Flash Gordon's trip to mars*. Naquele mesmo ano, o átomo é decomposto pela primeira vez, através dos experimentos do químico alemão Otto Hahn. A fissão nuclear, como se sabe, é a base para a produção das bombas que destruiriam as cidades de Hiroshima e Nagasaki. A guerra atômica e os potenciais efeitos da radiação tornam-se tópicos recorrentes da ficção científica, especialmente com o fim da Segunda Guerra e durante a Guerra Fria.

¹¹ Além de utilizar Buenos Aires como cenário – com especial destaque às longas sequências em que a ação se desenvolve em espaços imediatamente reconhecíveis, como o estádio do River Plate e a Plaza de Los Dos Congresos – Oesterheld e os desenhistas que o acompanham – especialmente Solano López, na versão de 1957, a mais conhecida –, reproduzem em *El Eternauta* as práticas, os valores, o vocabulário típico do universo portenho da época. O grupo de resistência à invasão é composto de cidadãos de classe média e baixa que se agregam, no decorrer da narrativa, ao grupo inicial, do qual faz parte Juan Salvo, o protagonista, é um verdadeiro mostroário da pequena burguesia argentina (SASTURAIN, 1995).

[**FABIO BORTOLAZZO PINTO**]

Doutorando em Ciências da Comunicação pela
Universidade do Vale do Rio dos Sinos (Unisinos).
Mestre em Literaturas de Língua Portuguesa pela
Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS).
E-mail: fabiobpinto74@gmail.com

Referências

ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max. A indústria cultural: o esclarecimento como mistificação das massas. In: ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max. **Dialética do esclarecimento**: fragmentos filosóficos. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

ALABARCES, Pablo. Narrar la violencia: de El Eternauta a Operación Masacre. **Samizdat**, n. 19, 2005. Disponível em: <https://bibliotecaosterheld.wordpress.com/2007/08/27/samizdat/>. Acesso em: 15 out. 2018.

BAKHTIN, Mikhail. **Questões de literatura e estética**: a teoria do romance. São Paulo: Unesp, 1998.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica. In: HANSEN, Mirian et al. **Benjamin e a obra de arte**: técnica, imagem, percepção. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

BERONE, Lucas. Las pesadillas de H. G. Oesterheld: constitución de una mirada oblicua. **Semiosis Ilimitada**, Río Gallegos, n. 1, p. 231-246, 2002.

BRAGA, José Luiz. Sobre “mediatização” como processo interacional de referência. In: ENCONTRO ANUAL DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DOS PROGRAMAS DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO, 15., 2006, Bauru. **Anais [...]**. Bauru: UNESP, 2006. p. 1-16.

ECO, Umberto. Casablanca, ou o renascimento dos deuses. In: ECO, Umberto. **Viagem na irrealidade cotidiana**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

ECO, Umberto. **Obra aberta**. São Paulo: Perspectiva, 1991.

FAUSTO NETO, Antônio. Midiatização: prática social, prática de sentido. In: ENCONTRO ANUAL DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DOS PROGRAMAS DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO, 15., 2006, Bauru. **Anais [...]**. Bauru: UNESP, 2006. p. 1-15.

FEINMANN, Juan Pablo. **La sangre derramada**: ensayo sobre la violencia política. Buenos Aires: Ariel, 2007.

JUNG, Carl. **Arquétipos e o inconsciente coletivo**. Rio de Janeiro: Vozes, 2000.

LÖWY, Michael. **Walter Benjamin** – aviso de incêndio: uma leitura das teses “Sobre o conceito de história”. São Paulo: Boitempo, 2005.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. **Dos meios às mediações – comunicação, cultura e hegemonia**. Rio de Janeiro: UFRJ, 2009.

MONTERO, Hugo. **Oesterheld, la biografía: viñetas y revolución**. Lomas de Zamora: Sudestada, 2013.

OESTERHELD, Héctor Germán; LÓPEZ, Francisco Solano. *El Eternauta*. **Hora Cera Suplemento Semanal**, Buenos Aires, n. 4, 25 set. 1957.

OESTERHELD, Héctor Germán; LÓPEZ, Francisco Solano. **El Eternauta**. Buenos Aires: Record, 1994.

OESTERHELD, Héctor Germán; BRECCIA, Alberto. *El Eternauta*. **Gente**, jun. 1969.

OESTERHELD, Héctor Germán; BRECCIA, Alberto. **El Eternauta y otras historias**. Buenos Aires: Colihue, 1998.

OESTERHELD, Héctor Germán. **Mas allá de gelo**. Madrid: Planeta, 2015.

RAMOS, Paulo. **Bienvenido: um passeio pelos quadrinhos argentinos**. Campinas: Zarabatana, 2016.

RIBEIRO, Gustavo Lins. Tropicalismo e europeísmo: modos de representar o Brasil e a Argentina. In: FRIGERIO, Alejandro; RIBEIRO, Gustavo Lins. (org.). **Argentinos e Brasileiros**. Petrópolis: Vozes, 2002.

SASTURAIN, Juan. **El domicilio de la aventura**. Buenos Aires: Colihue, 1995.

TRILLO, Carlos; SACCOMANNO, Guillermo. **Historia de la historieta argentina**. Buenos Aires: Ediciones Record, 1980.

TRILLO, Carlos; SACCOMANNO, Guillermo. Las muchas lecturas de un clásico. In: OESTERHELD, Héctor Germán; LÓPEZ, Francisco Solano. **El Eternauta**. Buenos Aires: Clarín, 2004.

VAZQUEZ, Laura. **El oficio de las viñetas: la industria de las historietas argentinas**. Buenos Aires: Paidós, 2010.

VAZQUEZ, Laura. La invasión (1969): medios, vanguardia y política: a propósito de una historieta y una bienal. **Revista Latinoamericana de Estudios sobre la Historieta**, n. 20, p. 35-54, 2005.

INFORMAR PARA
MOBILIZAR: O
CASO DO JORNAL
ANARQUISTA
A PLEBE

[ARTIGO]

Liliane Maria Macedo Machado

Universidade de Brasília.

Faculdade de Comunicação

Fernando Figueiredo Strongren

Universidade de Brasília

Faculdade de Comunicação

[RESUMO ABSTRACT RESUMEN]

O fortalecimento da indústria e a imigração de operários europeus para o Brasil entre o final do século XIX e início do século XX propiciou um campo fértil para o crescimento do movimento operário e anarquista, que resultou em mais de 300 jornais e revistas operárias publicadas nesse período. Neste artigo, tomamos como objeto de estudo as 13 primeiras edições de *A Plebe*, um dos mais importantes jornais anarquistas do período, com o objetivo de investigar de que forma o movimento anarquista fazia uso do jornalismo como meio de legitimação e fortalecimento de suas organizações. Empregamos como metodologia de pesquisa os conceitos de discurso midiático, exotérico e esotérico, formulados por Adriano Duarte Rodrigues, que aludem às quatro funções do discurso: pedagógica, simbólica, mobilizadora e reparadora. Após emprendermos a análise, observamos que os jornais anarquistas realizam dupla função: informar seus leitores e formar entre eles novos militantes libertários.

Palavras-chave: Movimento Anarquista. Jornalismo Anarquista. *A Plebe*. Discurso Exotérico.

The strengthening of industry and the immigration of European workers to Brazil between the late nineteenth and early twentieth century provided a fertile ground for the growth of the workers' and anarchist movement, which resulted in more than 300 workers' newspapers and magazines published in that period. In this article, we take as object of study the first 13 editions of *A Plebe*, one of the most important anarchist newspapers of the period, aiming to investigate how the anarchist movement used journalism as a mean of legitimizing and strengthening its organizations. The methodology used was the concepts of mediatic, exoteric and esoteric discourse, formulated by Adriano Duarte Rodrigues, which allude to the four functions of discourse: pedagogical, symbolic, mobilizing and restorative. After the analyzes, we observe that the anarchist newspapers have a dual function: to inform their readers and to form, among them, new libertarian militants.

Keywords: Anarchist Movement. Anarchist Journalism. *A Plebe*. Exoteric Discourse.

El fortalecimiento de la industria y la inmigración de trabajadores europeos a Brasil entre fines del siglo XIX y principios del siglo XX proporcionaron un terreno fértil para el crecimiento del movimiento obrero y anarquista, que resultó en más de 300 periódicos y revistas publicados en ese período. En este artículo, tomamos como objeto de estudio las primeras 13 ediciones de *A Plebe* -uno de los diarios anarquistas más importantes de la época- con el objetivo de investigar cómo el movimiento anarquista usó el periodismo como medio de legitimación y fortalecimiento de sus organizaciones. Utilizamos como metodología los conceptos de discurso mediático, exotérico y esotérico, formulados por Adriano Duarte Rodrigues, que aluden a las cuatro funciones del discurso: pedagógico, simbólico, movilizador y restaurador. Después de las análisis, observamos que los periódicos anarquistas tienen una doble función: informar a sus lectores y formar, entre ellos, nuevos militantes libertarios.

Palabras clave: Movimiento Anarquista. Periodismo Anarquista. *A Plebe*. Discurso Exotérico.

Introdução

A busca por compreender os elementos característicos da comunicação alternativa nos levam diretamente a dois componentes centrais: o grupo de produtores dessa comunicação e o seu conteúdo, tal como aparecem nas definições de diversos pesquisadores da comunicação alternativa. Um desses autores é o argentino Máximo Simpson Grinberg, que define a comunicação alternativa como resultado da necessidade de as classes populares produzirem mensagens com conteúdo diferentes ou opostas àquelas difundidas pelos meios hegemônicos. Dessa forma, o conteúdo da comunicação alternativa não se limita ao simples relato, mas “aparece então como parte de uma atividade que transcende, vinculado sempre ao propósito de modificar em algum sentido a realidade” (GRINBERG, 1987, p. 24).

Essa visão da comunicação alternativa como elemento que extrapola o seu objetivo imediato de enviar uma mensagem também está presente na obra de Pedro Gilberto Gomes, que a coloca como um dos elementos do conflito entre grupos com diferentes visões de sociedade, sendo que a comunicação alternativa surge dos grupos que se distanciam da estrutura dominante.

A comunicação popular¹ não tem valor em si mesma, mas enquanto se

1 A comunicação alternativa tem como sinônimos: comunicação popular, comunitária, participativa, dialógica, de base ou horizontal. Neste artigo, adotamos como padrão o termo empregado por Grinberg (1987). Sobre os sinônimos de comunicação alternativa ver: Gomes (1990, p. 42) e Peruzzo (1998, p. 120).

integre num processo de luta com uma perspectiva de nova sociedade. Que luta? A luta autônoma, a que põe em crise a estrutura social dominante. Deste modo, o contexto ideal da comunicação popular é o da luta autônoma. É no interior de organizações, de movimentos de massa, que travam uma luta que tende a unir o que a sociedade fragmenta e, portanto, convulsionar as estruturas do capital. É aqui onde ela adquire lógica (GOMES, 1990, p. 44-45).

Apesar de, tradicionalmente, locados sobre os fenômenos de comunicação que emergiram na América Latina a partir dos anos 1960 – em resposta aos regimes ditatoriais que se instalavam na região e nas lutas contra o avanço do sistema capitalista, o conceito de comunicação alternativa pode ser tensionado com práticas de comunicação que ganharam vida antes da segunda metade do século XX. Um desses casos é o da imprensa anarquista, que proliferou no Brasil até as duas primeiras décadas do século XX.

Ao investigarmos a história do movimento anarquista no Brasil, é difícil não nos defrontarmos com a publicação de um jornal ou de uma revista. Com mais de 300 títulos publicados em todo o território nacional, somente entre o último quarto do século XIX e as duas primeiras décadas do século XX (FERREIRA, 1988, p. 14), a prática do jornalismo mostra-se diretamente associada às práticas dos militantes anarquistas daquele período.

Ao observarmos o jornalismo anarquista sob a ótica da comunicação alternativa, tal como apresentada por Grinberg (1987) e Gomes (1990), podemos

compreender os periódicos libertários como resultado da necessidade dos militantes e das organizações anarquistas em propagar mensagens distintas das que circulavam nos grandes jornais e que se inseriam na luta contra a exploração dos trabalhadores no sistema capitalista. Esse potencial do jornalismo como fator de transformação da sociedade está presente também nas reflexões de membros do movimento anarquista sobre a imprensa.

O italiano Errico Malatesta defende em um de seus escritos a necessidade de se fundar jornais para formar no proletariado “o espírito de associação e de resistência, e suscitar, cada vez, maiores reivindicações; combater continuamente todos os partidos burgueses e todos os partidos autoritários [...] organizar-nos com aqueles que estão convencidos ou se convencem de nossas ideias” (MALATESTA, 2010, p. 17). Por sua vez, o editor e anarquista brasileiro Edgard Leuenroth define os meios de comunicação anarquistas (jornais e revistas) como veículos de divulgação, crítica e combate com “escrúpulo de seleção da matéria que publica e no critério cuidadoso em informar sobre os acontecimentos sociais, bem como suas apreciações” (LEUENROTH, 1963, p. 96).

Neste artigo, propomos investigar o uso que o movimento anarquista brasileiro fez do jornalismo no início do século XX, buscando compreender de que forma os jornais eram utilizados como meio de comunicação alternativa, isto é, meios de propagação de mensagens vinculadas aos ideais de mudança da estrutura social e combate ao sistema capitalista. Para tanto, optamos por analisar o semanário *A Plebe*, um dos mais importantes e longevos periódicos

anarquistas da época, e sua relação com o movimento anarquista paulistano em 1917, ano de lançamento do jornal e também da realização de uma greve geral na cidade de São Paulo. Tomamos como *corpus* da pesquisa as 13 primeiras edições de *A Plebe*, publicadas entre 9 de junho de 1917 e 8 de setembro do mesmo ano, quando o jornal dedicou-se à cobertura das greves que mobilizavam o operariado paulistano desde o início daquele ano, bem como sobre a Greve Geral, realizada entre 12 e 16 de julho, e dos impactos provocados pelo movimento em São Paulo e em outros estados do país.

A compreensão do uso do jornalismo pelo movimento anarquista no Brasil nos permite obter avanços sobre o conhecimento da história do movimento anarquista, assim como do jornalismo. No primeiro ponto, esclarecer tais usos do jornalismo, nos permite compreender quais os aspectos que tornavam a criação de jornais e revistas uma prática recorrente e central da organização anarquista no Brasil. Por outro lado, nossa investigação busca entender como o discurso jornalístico transforma-se em instrumento de luta por grupos marginais e classes populares, visando mudanças na ordem social. Para tanto, utilizamos como bases teóricas para nossas análises os trabalhos de Francisco Foot Hardman (2002) e Marco Aurélio Santana Rodrigues (2009) sobre a imprensa anarquista e de Adriano Duarte Rodrigues (2012) sobre o discurso midiático.

Segundo Hardman (2002, p. 311), os jornais anarquistas do início do século XX tinham o duplo papel de informar e formar seus leitores, articulando os interesses dos operários, promovendo a mobilização operária e realizando a propaganda libertária. A mesma ideia é complementada

pelo estudo de Marco Aurélio Santana Rodrigues (2009, p. 179), que aponta como objetivo principal dos periódicos anarquistas a formação de militantes por meio do uso de linguagem libertária e do discurso pautado nas lutas operárias – melhores salários, jornada de trabalho de oito horas, regulação do trabalho de mulheres e crianças – e anarquistas – organização revolucionária, greve geral, antimilitarismo, antipatriotismo, emancipação social, entre outras. Dessa forma, o jornalismo anarquista pode ser compreendido sob a luz da relação entre discurso midiático e discurso exotérico, tal qual apresentado por Adriano Duarte Rodrigues (2012), segundo o qual os jornais anarquistas seriam um meio de difusão e articulação do discurso produzido pelas organizações anarquistas.

Nosso objetivo geral é compreender se os editores de *A Plebe* se apropriaram do discurso exotérico presente no movimento anarquista para sua tentativa de mobilizar o operariado paulistano. Especificamente, buscamos analisar de que forma cada uma das quatro funções do discurso exotérico do movimento anarquista, a saber: pedagógica, simbólica, mobilizadora e reparadora, aparecem no discurso midiático de *A Plebe*.

Na próxima seção, apresentamos os conceitos de discurso midiático, exotérico e esotérico, formulados por Adriano Duarte Rodrigues (2012), e que são o fundamento de nossa análise. Na terceira seção, fazemos uma apresentação da história do movimento anarquista no Brasil até o início do século XX e de sua imprensa. Ambas as seções dão suporte para a nossa análise do conteúdo de *A Plebe* e sua relação com o movimento anarquista, presente na quarta e última seção deste artigo.

1. O discurso midiático

Tomado pela preocupação em compreender o que caracteriza o discurso midiático, o pesquisador português Adriano Duarte Rodrigues oferece-nos no artigo “Delimitação, natureza e funções do discurso midiático” (RODRIGUES, A., 2012) um modelo teórico que nos permite entender melhor a relação existente entre o discurso midiático e os discursos produzidos pelas demais instituições que compõem o espaço público.

Rodrigues trabalha com dois conceitos fundamentais: instituição e discurso, sendo que o último apresenta-se em três modalidades – esotérico, exotérico e midiático. A instituição é definida como um grupo que possui legitimidade para intervir em determinada esfera da sociedade. As diferentes instituições possuem interesses, objetivos e práticas distintas que podem ou não entrar em conflito. Ademais, cada instituição possui, segundo Rodrigues (2012, p. 233), duas dimensões: a pragmática, que possibilita a intervenção na realidade, e a discursiva, que cumpre quatro funções, a saber, pedagógica, tradicional, simbólica e mobilizadora e reparadora, as quais:

asseguram a inculcação e a transmissão da sua legitimidade para ditar as normas destinadas a regular os comportamentos e para intervir com eficácia dentro de um determinado domínio da experiência. Mas é também ao discurso que compete expressar simbolicamente a visibilidade da sua intervenção, a mobilização em torno da sua ordem de valores e a reparação da violação das suas normas (RODRIGUES, A., 2012, p. 234).

A dimensão discursiva das instituições se expressa de duas maneiras. O discurso esotérico é composto pelos discursos institucionais direcionados para seu público interno, composto por indivíduos que possuem domínio prévio das representações simbólicas utilizadas (RODRIGUES, 2012, p. 233). Esse discurso pode ser identificado, por exemplo, no discurso médico e jurídico e no meio acadêmico, nos quais o discurso produzido é inacessível ao público em geral, fazendo uso de expressões e representações próprias. Com o objetivo de legitimar sua posição na sociedade, as instituições ainda produzem o discurso exotérico, isto é, o conjunto dos discursos cujo destinatário é a sociedade como um todo (RODRIGUES, A., 2012, p. 233).

Por sua vez, as instituições midiáticas reproduzem e articulam esses discursos exotéricos atuando na construção de um espaço homogêneo diante da heterogeneidade das instituições. O discurso midiático, resultante desse processo de articulação dos diversos discursos exotéricos, caracteriza-se como um discurso acabado, isto é, camuflado, para não deixar aparecer o lugar de fala do enunciador, e intermitente, que mantém o contato constante com o público. Esse discurso midiático, segundo o pesquisador português Adriano Duarte Rodrigues (2012, p. 234), cumpre uma função fundamental na sociedade moderna ao tentar homogeneizar a realidade frente às divergências das diversas esferas da experiência e as instituições que buscam interferir nelas, refletindo em si as funções pedagógica, simbólica, mobilizadora e reparadora de cada instituição. Para tanto, são adotadas algumas estratégias na composição do discurso midiático, dentre as quais estão (RODRIGUES, A., 2012, p. 235-237):

- a) a *estratégia de naturalização*, que se materializa quando o discurso midiático escamoteia o recorte arbitrário da multiplicidade de domínios da experiência e do poder das instituições sobre esses domínios. Isso ocorre quando os discursos midiáticos se apropriam dos discursos exotéricos das outras instituições, escondendo as pretensões que estão por trás desse discurso. O processo de naturalização liga-se diretamente à memória, uma vez que o discurso midiático é efêmero, dessa forma, os enunciados precisam ser constantemente retomados para provocar o arquivamento e a rememoração do conteúdo arquivado;
- b) a *estratégia de reforço*, que aparece no discurso midiático quando ele reforça a legitimidade das outras instituições, garantindo-lhes a permeabilidade na sociedade e a projeção pública de seus valores simbólicos;
- c) a *estratégia de compatibilização*, utilizada pelo discurso midiático quando a legitimidade de diferentes instituições entra em conflito, buscando equilibrar as pretensões conflitantes. Isso pode ser realizado de duas maneiras, com o esvaziamento dos discursos polêmicos acerca dessas posições ou com a apresentação das diferentes posições por meio de debates, mesas-redondas, etc.;
- d) a *estratégia de exacerbação dos diferentes*, que pode ser adotada quando o discurso midiático está em oposição à estratégia de compatibilização, em que se propõem a realçar essas diferenças, gerando conflitos entre as instituições envolvidas;

e) a *estratégia da visibilidade*, que é aquela cuja função é dar visibilidade a outra instituição, buscando promovê-la como legítima interventora na sociedade.

As assertivas de Adriano Duarte Rodrigues serão fundamentais para que analisemos os conteúdos presentes nas 13 primeiras edições de *A Plebe*, buscando identificar a presença do discurso exotérico do movimento anarquista, destacando cada uma de suas funções (pedagógica, simbólica, mobilizadora e reparadora²), bem como as estratégias utilizadas pelos editores do veículo. Antes, porém, faremos uma breve contextualização acerca do movimento anarquista no estado de São Paulo e da trajetória do jornal *A Plebe*.

2. Anarquismo e imprensa anarquista no Brasil

A partir da segunda metade do século XIX, o Brasil vivenciou uma grande onda migratória com trabalhadores vindos de diversos países em busca de condições de vida melhores do que as que encontravam em sua terra natal. Fruto de intensa campanha e do incentivo fornecido pelo governo brasileiro, só no estado de São Paulo, entre 1850 e 1920, foi registrado o desembarque

2 Apesar de Adriano Duarte Rodrigues (2012) apontar para quatro funções, sendo a mobilizadora e reparadora entendida como uma só função, optamos por diferenciá-las em nossa análise. O leitor também deve ter reparado na ausência da função tradicional, isso se dá pela ligação dessa função com o discurso esotérico, que não é objeto de nossa análise.

de mais de um milhão e meio de imigrantes vindos, principalmente, de Portugal, da Espanha e da Itália.

Porém, o sonho de uma vida próspera na América do Sul não se mostrou tão fácil para quem se instalava em terras brasileiras como trabalhador do campo ou na nascente indústria nacional. Com a constituição de uma república federativa e liberal, conforme desejado pela elite econômica paulista desde o fim do império, em 1889, os trabalhadores – seja ele brasileiro nato ou imigrante – encontram um Estado que se negava a regulamentar e normatizar o mercado de trabalho (ADDOR, 2009, p. 17), permitindo que mulheres, crianças e homens fossem vítimas de intensa exploração como mão de obra, experimentando jornadas de trabalho que passavam facilmente das dez horas diárias, baixos salários e moradias sem condições mínimas de salubridade e higiene (ADDOR, 2009, p. 18-19). Esses elementos que dificultavam a vida do trabalhador, possibilitaram o surgimento do movimento operário, que se organizava na luta por melhores condições de vida e trabalho.

Na base desse nascente movimento operário estavam os anarquistas³, grupo composto por imigrantes que trouxeram da Europa a ideologia de uma sociedade justa e igualitária, além de brasileiros que foram atraídos pelos ideais libertários e engrossaram as fileiras da luta por uma sociedade livre da exploração exercida pelo capital e pelo Estado sobre os indivíduos. A presença

3 Addor (2009) afirma que dentro do movimento operário brasileiro, nas três primeiras décadas da república (1890-1920), coexistiam três correntes: trabalhista, socialista reformista e anarquista, sendo esta última predominante.

dos militantes anarquistas na base do movimento operário brasileiro deu-se de forma quase hegemônica até a década de 1920, quando foi fundado o Partido Comunista Brasileiro, em 1922, promovendo uma ruptura dentro da luta operária.

Durante seu período áureo, sobretudo na cidade de São Paulo e na então capital federal, o Rio de Janeiro, os anarquistas promoveram a organização de ligas, uniões e, posteriormente, sindicatos, além da intensa propaganda no interior das fábricas e dos bairros operários, por meio de jornais, comícios e atividades culturais. A campanha de conscientização da classe operária apresentou seus primeiros resultados já no início do século XX, com a fundação, em novembro de 1905, da Federação Operária de São Paulo (Fosp), órgão que reunia diversas ligas de resistência e sindicatos paulistas, e a realização do I Congresso Operário Brasileiro, na capital federal, entre 15 e 20 de abril de 1906.

Com representantes de 28 sindicatos, o Congresso Operário Brasileiro aprovou duas resoluções que influenciaram diretamente o movimento operário paulista nos anos seguintes: a escolha da ação direta⁴, como instrumento de luta dos trabalhadores, e a determinação de que as comemorações do 1º de maio (dia de luta dos trabalhadores) teriam como objetivo a conquista da jornada de trabalho de oito horas. Os efeitos dessas resoluções surgem já em

4 Lopreato explica que a ação direta é “um método de ação política baseado na livre iniciativa, na autonomia e na solidariedade” (1996, p. 7), sendo praticada em oposição à ação política eleitoral, levando o trabalhador a refletir sobre sua condição, decidindo e agindo por conta própria. Suas principais formas são: a greve, com preferência para a greve geral, o boicote e a sabotagem.

1907, com a eclosão de uma série de greves na capital paulista.

Os primeiros a paralisarem as atividades foram os metalúrgicos da Cia. Lidgerwood, no dia 4 de maio, depois de terem sido recusadas as suas reivindicações de aumento de salário e implantação da jornada de oito horas. A partir dessa data, diversas outras categorias declararam-se em greve: pedreiros e serventes, seguidos pelos pintores de parede, trabalhadores em madeira, sapateiros, tecelões, gráficos, canteiros, vidreiros, trabalhadores da limpeza pública, costureiras e outras (LOPREATO, 1996, p. 12).

Mesmo diante da repressão policial ao movimento grevista, que resultou no fechamento da Fosp, em 14 de maio, e na prisão de diversos militantes, o movimento durou até junho. Com conquistas em alguns setores e derrotas em outros, o movimento libertário viu aquele primeiro levante como uma conquista dos operários na luta pela formação da consciência de classe e do seu poder de luta, como mostraria a nova onda de greves, em 1912, e a Greve Geral de 1917.

A Greve Geral que, nas palavras de Lopreato (1996, p. 18), foi “um marco histórico no processo do fazer-se da classe operária brasileira”, teve como pano de fundo as más condições de trabalho, os baixos salários e a péssima qualidade de vida. A essas condições que afetavam os trabalhadores paulistanos há tempos, somavam-se a alta nos preços dos alimentos e outros itens básicos, que fizeram eclodir diversas greves desde o início de 1917.

Porém, foi em uma segunda-feira, 9 de julho, em frente à fábrica de bebidas

Antártica, que ocorreria o choque entre grevistas e a polícia, que acendeu o rastilho de pólvora que explodiria na greve geral que parou a cidade de São Paulo entre os dias 12 e 16 de julho. Depois do confronto inicial, o subdelegado Pamphilo Marmo solicitou a presença do delegado geral Thyrso Martins, que chegou acompanhado por trinta soldados armados com fuzis. Os novos confrontos entre grevistas e polícia terminou com três operários feridos, entre os quais estava o sapateiro espanhol José Iniguez Martinez, que morreria no dia seguinte.

Naquela mesma noite, uma reunião entre jornalistas anarquistas e socialistas e representantes das ligas operárias, das corporações em greve e outras associações político-sociais, resultou na fundação do Comitê de Defesa Proletária (CDP), entidade de caráter anarquista e descentralizada que se tornaria representante e articuladora dos operários em greve e que logo convocaria a população para a cerimônia fúnebre do trabalhador espanhol.

Com a presença de cerca de dez mil paulistanos (LOPREATO, 1996, p. 21), o enterro de Martinez foi transformado em um grande comício em prol da liberdade dos grevistas presos, liberdade de organização, aumento salarial e controle da inflação de alimentos pelo governo. O ato seguiu para a Praça da Sé para um novo comício, que acabou em conflito com a polícia.

Os fatos que marcaram aquela segunda semana de julho de 1917 eram resultado de um movimento que iniciara em maio daquele ano, quando os trabalhadores da indústria têxtil entraram em greve, seguidos por outras categorias. Constituindo uma força cada vez maior, “os

industriais, perplexos com a capacidade de arregimentação dos grevistas e assustados com as agitações operárias, convocaram a Força Pública para guarnecer as fábricas. A polícia assumiu o papel de braço armado dos patrões” (LOPREATO, 1996, p. 23), o que levou a constantes conflitos entre polícia e trabalhadores.

A intensidade da revolta operária levou o secretário estadual de Justiça e Segurança Pública de São Paulo, Eloy Chaves, a se envolver diretamente no conflito, reunindo-se na tarde do dia 11 com industriais, com o objetivo de convencê-los a atenderem às demandas dos grevistas, que, até então, limitavam-se ao aumento de 20% nos salários e à readmissão dos demitidos.

Em resposta, o CDP, reunido com representantes de associações operárias e grevistas, formulou um documento único, publicado por diversos jornais no dia 12, pedindo a libertação dos detidos por motivo de greve, o respeito ao direito de associação, a readmissão dos grevistas, a abolição do trabalho de menores de 14 anos e do trabalho noturno para mulheres e menores de 18 anos, o aumento de salário, a jornada de oito horas, entre outras demandas.

Com a publicação do manifesto do comitê, a capital paulista parou. No dia 13 de julho, o jornal *O Estado de S. Paulo* falava em mais de 20 mil operários em greve (OS OPERÁRIOS, 1917) e que a ordem pública estava alterada desde a manhã do dia 12, com depredações, comércios fechados, bondes, cocheiros e carroceiros parados e confrontos entre a polícia e população (AGITAÇÕES..., 1917). Segundo Lopreato (1996, p. 39-40), tal movimento só foi possível graças à articulação dos militantes

anarquistas que, auxiliados pelos socialistas, souberam aproveitar o momento de crise para que os trabalhadores assumissem as rédeas de sua emancipação.

Depois de sete dias de intensos conflitos e dois dias de negociações, grevistas – representados pelo CDP – e empresários chegaram a um acordo aprovado pelo operariado paulistano em três comícios no dia 16 de junho.

2.1 A imprensa anarquista

Em seu estudo sobre a Greve Geral de 1917, Lopreato aponta a importância de toda a pregação doutrinária e a incitação à ação direta por parte dos anarquistas em comícios e jornais. Essa relação entre imprensa anarquista e os levantes operários no início do século, no Brasil, também é notada pela historiadora Maria Nazareth Ferreira, que aponta a correlação entre o lançamento de novos periódicos e a eclosão de greves, “o que pode indicar a atuação do jornal como um eficiente instrumento de mobilização e politização” (FERREIRA, 1988, p. 22).

Segundo Francisco Foot Hardman (2002, p. 309), a importância de tais publicações estava na criação de uma cultura de resistência. Em breve, a imprensa anarquista se estenderia para além dos limites e dos fatos que ocorreram nas duas maiores cidades brasileiras (São Paulo e Rio de Janeiro). Ferreira (1988, p. 14), em um levantamento acerca de tais veículos, destaca a presença da imprensa anarquista em todo o território nacional, mesmo que a concentração se dê na capital paulista, uma vez que

149 títulos encontravam-se no Estado de São Paulo, dos quais 22 foram publicados

fora da capital; cem títulos editados no Rio de Janeiro, onde apenas sete situavam-se fora da capital; 94 títulos encontravam-se distribuídos por outros Estados, destacando-se o Rio Grande do Sul, Minas Gerais, Pernambuco, Alagoas e Paraná. Dos 343 títulos encontrados nesse período, sessenta eram editados em idioma estrangeiro, sendo um em alemão, quatro em espanhol e 55 em italiano (FERREIRA, 1988, p. 14).

De modo geral, os jornais anarquistas traziam notícias com denúncias sociais, informes sobre o movimento operário no Brasil e no mundo, críticas sociais ao Estado, à burguesia, à igreja e às instituições militares, por meio de charges políticas, literatura, artigos, divulgação de eventos e atividades culturais, além de anúncios que ajudavam a sustentar os jornais.

2.2 O jornal *A Plebe* (1917)

Um dos mais importantes jornais anarquistas do Brasil foi o semanário *A Plebe*, tendo sido publicado entre 1917 e 1951, com algumas interrupções, resultado de perseguições políticas e falta de dinheiro. Lançado no dia 9 de junho de 1917, o novo jornal era a continuação do periódico anticlerical *A Lanterna*, trazendo com essa nova fase a proposta de ampliar suas esferas de ação.

Com edições semanais de quatro páginas, publicadas aos sábados, a primeira fase do jornal, sobre a qual deter-nos-emos, foi dirigida por Edgard Leuenroth e durou 19 edições – de 9 de junho de 1917 a 30 de outubro do mesmo ano – e um suplemento do dia 15 de setembro. Entre os temas abordados nas páginas de *A Plebe* estão as informações

sobre greves que aconteceram antes e depois da Greve Geral, tanto na capital paulista, como no interior do estado, outras regiões do Brasil e na Argentina; sobre organizações operárias em diversas regiões do estado de São Paulo e do Brasil; notícias do movimento anarquista na Europa e da perseguição policial e política ao movimento operário e à imprensa anarquista. Após o fim da Greve Geral, o jornal torna-se fiscal do cumprimento dos acordos que deram fim ao movimento paredista, alertando quando este era infringido ou a colocação em prática de seus acordos era postergada. Ao longo de suas 19 edições ainda encontramos poesias, artigos de cunho pedagógico sobre a exploração do capital, abuso do patronato e da burguesia, artigos anticlericais, contra a Primeira Guerra Mundial e a participação do Brasil nesta e propagandas que variavam de um terço da página até toda a última página do jornal. Nas ilustrações, *A Plebe* apresentava, majoritariamente, charges de cunho político, contra a guerra, a igreja, a exploração do proletariado e a repressão aos movimentos grevistas. Observamos, também, o uso de fotografias a partir da sexta edição, com imagens da greve e de algumas personalidades do movimento operário e anarquista.

3. A Plebe: um jornal de informação e formação

Para compreendermos de que forma o jornal *A Plebe*, ao longo das 13 primeiras edições, serviu-se do discurso exotérico do movimento anarquista brasileiro – entendido aqui como uma instituição

que buscava intervir na sociedade – para compor seu discurso midiático de forma a não só informar seu público, mas também formá-lo na ideologia anarquista, buscamos identificar em suas páginas as quatro funções do discurso exotérico apontado por Adriano Duarte Rodrigues (2012), as quais relembramos: função pedagógica, função simbólica, função mobilizadora e função reparadora, e as estratégias utilizadas para articular esse discurso. Importante observarmos que essas funções e estratégias não aparecem distintas e isoladas em cada discurso (material jornalístico), sendo possível em um mesmo texto encontrarmos mais de uma função e/ou estratégia.

3.1 Função pedagógica

Destituídos da ideia de uma elite política que irá conduzir a transformação social, o movimento anarquista fundamenta seu processo revolucionário na formação de novos militantes, que irão conduzir a sociedade para um novo estágio com as próprias ações. É dessa perspectiva que a função pedagógica é, provavelmente, a mais importante dentro do discurso exotérico dos jornais anarquistas. Isso porque é ela que irá disseminar os valores e crenças anarquistas entre seus receptores. Assim, quando o discurso midiático de *A Plebe* articula a função pedagógica do discurso exotérico do movimento anarquista, ela legitima perante seu público os valores e crenças anarquistas, principalmente ao utilizar das estratégias de naturalização e reforço.

Um exemplo da importância dada à transmissão dos valores anarquistas, representada na articulação da função pedagógica pelo discurso midiático, é encontrado no artigo que abre a primeira edição de *A Plebe*.

Com o objetivo de apresentar o novo jornal, Edgard Leuenroth assina o artigo intitulado “Rumo à revolução social” (LEUENROTH, 1917, p. 1), em que justifica a substituição do jornal anticlerical *A Lanterna* por *A Plebe*, a fim de poder lutar contra os diversos fatores que infelicitam a sociedade.

Para se conseguir vencer o monstro social que infelicita o povo produtor não bastará decepar-lhe uma de suas monstruosas cabeças que, como as da hydra de Lerna, renascem com redobrado vigor para a sua maléfica acção. [...] A humana espécie sómente poderá considerar-se verdadeiramente livre e começar a gosar da felicidade da qual é merecedora quando sob os escombros fumengantes desse burgo podre que é o regimen burguez desaparecerem para todo o sempre, com a maldição de todas as gerações soffredoras, o Estado, a Igreja e o militarismo (LEUENROTH, 1917, p. 1).

Dessa forma, Leuenroth elenca os pontos centrais da crítica que o movimento anarquista faz à sociedade contemporânea: o Estado, a propriedade privada, a igreja católica, o autoritarismo e o militarismo, promovendo também a ideia de uma estrutura sistêmica supranacional, responsável pelos problemas que os trabalhadores enfrentam, como também é possível notar na passagem no qual ele afirma que “o Brasil, tendo a sua vida estreitamente ligada a dos demais países e estando sujeito ao mesmo regime da propriedade privada e da autoridade, que permite a ignominia da exploração do homem pelo próprio homem” (LEUENROTH, 1917, p. 1).

Nessa primeira edição encontramos ainda um caso específico do uso da

estratégia da exacerbação dos diferendos combinado com a estratégia de reforço. Normalmente dedicada a separar o discurso anarquista dos conservadores e instituições ligadas aos poderes estabelecidos, a coluna *Commentarios* de um plebeu, assinada por R. F.⁵, faz uso dessa estratégia ao relatar o caso de uma delegação de operários ligados à Federação Operária do Rio de Janeiro que foi expulsa do Palácio da República ao tentar entregar uma lista de exigências para o presidente Venceslau Brás. R. F. rejeita a ideia de buscar diálogo com os poderes políticos, uma vez que “destes poderes nunca saiu nada de bom” (*A PLEBE*, 9 jun. 1917, p. 3). O artigo, porém, segue para um elogio da postura de exigir a adoção das medidas propostas, reforçando o discurso libertário sobre o poder que os trabalhadores organizados têm sobre os patrões e governantes.

Logo, ao utilizar da exacerbação dos diferendos contra o discurso de uma instituição anarquista e reforçar uma ação dos mesmos, *A Plebe* não só transmite ao seu público a crença anarquista de que a libertação da humanidade não virá por meio da representação política, como também naturaliza a ideia de que os trabalhadores têm o poder de exigir seus direitos perante a elite política e econômica, reforçando a ideia de que são os trabalhadores que devem agir para mudar o regime social que os oprimem.

A crítica ao regime político instituído surge mais uma vez no artigo que abre a segunda edição do periódico paulista. Intitulado “Em nome do povo, não” (TORREZÃO, 1917, p. 1), Bazilio Torrezão

5 Provavelmente o advogado e militante anarquista Roberto Feijó.

escreve sobre a então recente votação na Câmara dos Deputados, que revogava a neutralidade do Brasil na Primeira Guerra Mundial. Fazendo uso de dados estatísticos e número de eleitores, o autor busca naturalizar a crença anarquista da não legitimidade da representatividade na democracia moderna.

Porém, não é só nos artigos opinativos que a função pedagógica está presente. Um acidente na construção de um edifício no Rio de Janeiro serve, nas duas primeiras edições de *A Plebe*, de base para a elaboração de críticas à exploração dos trabalhadores pela burguesia nacional, como pode ser visto na matéria “O horroroso desastre do Rio” (O HORROROSO..., 1917, p. 3) e na seção Commentarios de um Plebeu, na qual encontramos o seguinte excerto:

Para este desastre concorreram pelo menos dois fatores: o elemento capitalista e o elemento proletário. O primeiro, rico, influente, ganancioso, sem escrúpulos, concebeu e fez que aprovassem um projecto de construcção que devia attingir o céu e por maravilha deste e da torre de Piza contrariar as leis do equilibrio. Nem os alicerces, nem a qualidade e espessura das paredes era alli indispensáveis. Subir, subir sempre era o que convinha. O céu é livre e a mão d’obra barata. O outro elemento, o factor operário, é o factor operário. Está dito tudo. Mora numa alfarja, tem mulher e filhos a sustentar, e um dia sem trabalho é um dia de fome e desespero. São esses dois elementos assim associados, o capital ratilante e dominador e o braço descarnado e sem prestígio que produzem a hecatombe da rua da Carioca e todas as hecatombes da sociedade presente e passada (R. F., 1917a, p. 1).

Ao apontar, por meio do relato de um acidente de trabalho, como a relação entre a burguesia e o operariado é antagônica e prejudicial aos operários, o jornal busca transmitir o conceito de luta de classes presente no discurso exotérico do movimento anarquista.

A crítica ao militarismo é outro valor anarquista constante no discurso midiático de *A Plebe*, que surge, muitas vezes, atrelado a acontecimentos factuais, como aparece em “Espancamento de um infeliz em Poços de Caldas”, em que se relata a agressão por parte de um policial a um homem na cidade localizada no sul do estado de Minas Gerais: – “Esse policial, aproveitando-se do poder autoritario que tem sobre os pobres diabos que vegetam em todas as cidades” (CALDENSE, 1917, p. 2). E em “Bellicosidades”, matéria sobre a distribuição de armas de fogo pelo governo do estado de São Paulo para crianças de escolas particulares: “Não há dúvida que o polvo do militarismo não pára um momento na obra inglória de estender seus tentáculos por toda a parte, ainda mesmo nos lugares que tudo indica devem estar-lhe completamente interdictos – como por exemplo, as escolas infantis” (BELLICOSIDADES, 1917, p. 1).

Por fim, vale destacar o amplo uso de artigos essencialmente doutrinários pelos editores de *A Plebe*, com o objetivo de apresentar os valores anarquistas e, conseqüentemente, formar novos militantes e homogeneizar os valores de diferentes anarquistas. São exemplos desse discurso artigos como: “A igreja christã” (F. A. L., 1917, p. 4), “A expropriação” (A EXPROPRIAÇÃO, 1917, p. 2), “Igreja e estado” (BRAZ, 1917a, p. 1), “O operário” (O OPERÁRIO, 1917, p. 4), “Um autoritário

‘malgré lui’” (TOUT COURT, 1917, p. 2), “Rebeldias” (BRAZ, 1917b, p. 4) e “O mundo marcha” (H. L. M., 1917, p. 4), que apresentam conceitos e crenças anarquistas como o anticlericalismo, o antiestatismo, o direito à expropriação, o conceito de operário e a crença na evolução da sociedade rumo a libertação dos trabalhadores, ideias fundamentais para a formação de uma nova sociedade libertária.

Diferente dos textos comentados anteriormente, esse grupo de artigos não traz necessariamente um fundo factual para apresentar o discurso exotérico do movimento anarquista, mas é construído visando transmitir os conceitos básicos e proposições do movimento, como pode ser visto no trecho inicial de “O operário”:

O operário é a figura legendária que vive encarcerada nos negros abysmos do inferno social. Pesa sobre elle a fatalidade da miseria e há séculos que procura libertar-se de todos os flagellos que o perseguem. Mais infeliz do que qualquer dos celebres criminosos despenhados no Tártaro pela cólera de Júpiter, soffre sózinho todas as grandes torturas que o chefe supremo do Olympo distribuia pelas suas victimas (O OPERÁRIO, 1917, p. 4).

Ou na ideia de inevitabilidade de uma revolução social, como apresentado em “O mundo marcha”:

O mundo marcha inegavelmente para um porvir redemptor, que acabará de uma vez com a desigualdade que na terra existe desde há séculos e da qual resulta a opressão da maior parte da humanidade, que agora aneia romper para sempre os elos da sua escravidão (H. L. M., 1917, p. 4).

Em ambas as passagens, podemos notar profundidade conceitual, que apesar de estarem ligadas ao cotidiano dos operários e das pessoas com maior proximidade com o movimento anarquista, demandam maior referencial cultural para a completa assimilação do discurso exotérico. Esses diferentes graus de profundidade teórica denotam que o discurso midiático que encampava a função pedagógica do discursos exotérico do movimento anarquista em *A Plebe* era dirigido para dois públicos: o primeiro, os operários, em geral, que estavam cotidianamente submersos em uma realidade de exploração, acidentes de trabalho e militarização, mas que tinham menor domínio dos conceitos anarquistas, e o segundo grupo, composto por membros do movimento anarquista e outras pessoas que possuíam maior grau de domínio do discurso do movimento. Para esses últimos, os artigos teóricos publicados em *A Plebe* estavam no limiar entre o discurso exotérico e o esotérico.

3.2 Função simbólica

Com o objetivo de valorizar as intervenções do movimento anarquista na sociedade, a função simbólica está muito associada às estratégias de visibilidade e reforço. Essa função cumpre um papel de reconhecer o movimento, o ideário e as táticas anarquistas como formas legítimas de transformação social e sua publicação em jornais possibilita maior alcance desse reconhecimento.

O primeiro ponto de destaque na análise da presença da função simbólica em *A Plebe* é que, diferente do que ocorre na função pedagógica, na qual os valores e as crenças anarquistas são dificilmente

associados a algum grupo específico, na função simbólica a atuação de grupos e comitês é valorizada, seja pelas ligas de bairro e de trabalhadores ou por organizações como o CDP, que une diversas organizações e tem marcada atuação durante e depois da Greve Geral de 1917.

No que diz respeito às ligas de bairro e operárias, podemos tomar a seção Mundo Operário e, a partir da oitava edição, a terceira página do jornal como exemplos singulares da função simbólica com uso da estratégia de reforço, uma vez que esses espaços são utilizados para divulgar a criação e as ações de diversas ligas de bairro em São Paulo, como as ligas operárias da Mooca, do Belenzinho, da Lapa e outras, bem como as organizações operárias. Além disso, nesses espaços são reportados constantemente as atividades de movimentos grevistas, como é o caso de uma passeata dos operários em greve do Cotonifício Crespi:

Os grevistas do Cotonifício Crespi fizeram hontem uma imponente passeata pelo centro da cidade realizando comícios na Praça Antonio Prado e no Largo da Sé. Em frente às redacções dos jornais falaram dois camaradas e duas operárias. Foi uma bella demonstração obreira. Os burguezes ouviram-nas boas daquella multidão de homens, mulheres e crianças. (A PLEBE, 30 jun. 1917, p. 3).

A presença constante desses relatos de greves e reuniões das organizações operárias presentes na seção “Mundo Operário” antes da eclosão da Greve Geral denota o uso, por parte dos editores de *A Plebe*, da estratégia de reforço da função simbólica – de intervenção na realidade – dos operários organizados em greve ou em associações.

Após a Greve Geral, tal estratégia é direcionada a uma organização surgida especificamente naquele período, o CDP.

Tendo o editor Edgard Leuenroth entre seus integrantes, o CDP é figura constante nas páginas de *A Plebe*. Seu primeiro registro é no dia 9 de julho, quando é mencionada a reunião que iria fundar o comitê, mas é depois da Greve Geral que o periódico passa a relatar constantemente as atividades do CDP, não só dando visibilidade às suas ações, mas também legitimando-o como órgão articulador dos interesses dos operários paulistanos, como podemos constatar no seguinte trecho, retirado de uma nota sobre as propostas do comitê para dar fim à greve:

O programma communicado aos jornaes pelo Comité de Defeza Proletária éra o mínimo que um *comité* de defeza, sahido das multidões vencidas pela fome, espoliada, roubada e assaltada pelos cossacos do Estado poderia reclamar. Foi, porém, a prova da manifesta boa-vontade que existia de resolver o conflicto por via de uma solução que, para nós, mesmo conseguida, não deixaria de ser um tanto illusoria e transitória. Noutras partes, noutros paizes, o que pede um *comité* de Defeza Operária – um *comité* que se deve considerar subversivo – estaria já proposto pelas próprias classes consevadoras como medida de defeza dos proprios interesses. Aqui, o mínimo teve, ao contrário, de ser pedido por aqueles que têm o olhar naturalmente voltado para o maximo, por aquelles que aspiram à justiça integral, ao pão para todos, ao bem-estar de todos (A PLEBE, 21 jul. 1917, p. 1).

Nessa passagem, notamos um discurso no qual a função simbólica do CDP

é reforçada ainda que, durante o processo de negociação, seus membros tenham abdicado de seus ideais para procurar uma solução positiva e imediata para os operários.

Outra organização anarquista que tem ampla visibilidade nas páginas do jornal após a greve geral é a Fosp, cuja as atividades para sua refundação são divulgadas sempre na terceira página das edições número 10 (18 ago. 1917), 11 (25 ago. 1917), 12 (1 set. 1917) e 13 (8 set. 1917). No caso do discurso da refundação da Fosp, a presença do discurso exotérico do movimento anarquista é tão marcante no discurso de *A Plebe*, que parece que o limiar entre ambos não existe:

É amanhã que terá lugar o convenio de todo o elemento obreiro de S. Paulo. É um acontecimento devera auspicioso, que marcará nos annaes do operariado paulista uma soberba e gloriosa data. Rejubilamo-nos com tão importante facto. Rejubilamos porque elle é o signal inilludivel de que as massas obreiras emfim despertadas do seu longo lethargo, estão dispostas à lucta dignificadora (A PLEBE, 25 ago. 1917, p. 3).

Por fim, vale também destacar o uso de notícias internacionais que aludem à função simbólica do discurso exotérico do movimento anarquista. Já na segunda edição, a coluna “Sermões ao ar livre” (VAZ, 1917, p. 1), assinada pelo português Neno Vasco, sob o pseudônimo de Zeno Vaz, comenta sobre o jornal anarquista francês *Ce Qu’il Fout Dire* e sua força na França. Na mesma edição, a França é assunto mais uma vez em “C’est la lutte finale...”, em que é relatado o início de um levante popular, além de todo o histórico de lutas do povo francês:

Que fará em 1917 a heroica plebe dos *faubourgs* de Paris? Os povos já não podema mais supportar as consequencias da universal conflagração. Antes de sacrificarem-se nas frentes de batalha, [...], devem os homens lutar nas ruas das capitais da Europa, arrazando thronos e altares, abolindo o direito de propriedade que é a causa de todo o mal estar social (VAZ, 1917, p. 1).

Casos como esse, no qual a função simbólica do discurso do movimento anarquista aparece em fatos ocorridos no exterior, servem também para transmitir o valor internacionalista do movimento anarquista. Dessa forma, ao relatar o poder e a legitimidade do operariado e do movimento anarquista em intervir na realidade europeia, argentina ou estadunidense, *A Plebe* amplia o alcance do poder de intervenção do movimento anarquista, trazendo maior legitimidade para o movimento realizado pelos militantes no Brasil.

3.3 Função mobilizadora

Com o propósito de atrair o público para sua causa, as instituições fazem uso da função mobilizadora, buscando dessa forma tornar efetiva e continua sua intervenção na sociedade. O recorte que fazemos em nossa pesquisa das 13 primeiras edições do jornal *A Plebe* permite visualizar um momento representativo no qual o movimento anarquista utiliza a função mobilizadora do discurso exotérico, do qual o jornal se apropria para construir o discurso midiático, com o objetivo de ampliar a luta da classe trabalhadora paulistana e, após a Greve Geral, dar continuidade à almejada revolução. Para tanto, uma estratégia recorrente nos artigos que se caracterizam pela

função mobilizadora é a de compatibilização, em que os redatores buscam alinhar as metas e ideais anarquistas da luta bem como os problemas enfrentados.

Um exemplo desse recurso é encontrado no já citado artigo de apresentação do jornal, “Rumo à revolução social”. Nele, Edgard Leuenroth aponta a burguesia, a igreja, o militarismo e o Estado como causas dos problemas sociais, afirmando, em seguida, que *A Plebe* surge para lutar pelos trabalhadores de todo o Brasil:

Vem este jornal ser um eco permanente das lamentações, dos protestos e do conclamar ameaçador dessa plebe imensa que desde os seringais da Amazonia aos pampas sulinos, em terra, no mar, nas escuras falerias do sub-solo, nos ergastulos industriaes ou nos invios sertões vive sempiternamente a mourejar, em condições de escravos modernos, para manter na opulencia os ladrões legaes que aqui, em má hora, viram a luz do dia, ou como aves de rapina, aportaram de outras paregens (LEUENROTH, 1917, p. 1).

Já em “Uma cruzada que se impõe”, Antonio Canellas relata os problemas enfrentados pelos trabalhadores rurais do interior de Alagoas, vítimas de constantes roubos de terra por parte dos grandes proprietários. Dessa forma, o militante e jornalista compatibiliza os problemas enfrentados pelos trabalhadores rurais com o discurso de expropriação anarquista, na tentativa de arregimentar seu público para a luta ao lado dos anarquistas.

É sabido, é lei sociologica, que a libertação de um povo só pode ser obra desse mesmo povo. Mas como poderão libertar-se da

escravidão e da ignorancia em que jazem umas criaturas a quem nunca disseram que o homem tem direito à satisfação de todas as suas necessidades normaes; que todos os homens têm iguaes direitos [...]? (CANELLAS, 1917, p. 2).

A compatibilização como estratégia da função mobilizadora também está presente na coluna Notas Simples, publicada na sexta edição, na qual é feita a associação entre os problemas de baixos salários e de inflação com a luta libertária: “Os trabalhadores vendo, dia a dia, seus salarios diminuidos, o vendeiro augmentando consideravelmente os generos de primeira necessidade, encontravam-se num estado tão lastimoso e precario que só poderia ser temporariamente resolvido por meio da greve” (A PLEBE, 21 jul. 1917, p. 2). A mesma estratégia é observada na série de artigos sobre a aproximação dos militares do Rio de Janeiro com a causa grevista e revolucionária, presente nos artigos que aparecem sob o título “Soldados e operários”, publicados nas edições 10 (18 ago. 1917, p. 4), 11 (25 ago. 1917, p. 4) e 13 (8 set. 1917, p. 4), que visavam ampliar o movimento revolucionário por meio do apoio dos militares: “Continuamos a registrar os symptomas de formação, no Brazil, de um ‘comité’ de soldados e operarios. Que isto seja uma aspiração claramente formulada já, primeiramente no seio das classes operarias, não padece mais duvida” (A PLEBE, 25 ago. 1917, p. 4).

Porém, o caso mais representativo do uso da estratégia da compatibilização é a edição número cinco, publicada em 9 de julho, dia em que a Greve Geral começa a tomar forma. Com a luta dos trabalhadores por melhores condições de vida e de trabalho espalhando-se por toda a capital, os editores de *A Plebe* unem os interesses

dos operários com o discurso do movimento anarquista, buscando ampliar o movimento grevista e a luta libertária.

Ao lado dessa incalculável acumulação de riquezas, que são esbanjadas na depravação e no vício, no jogo, na embriaguez e na prostituição pelas classes abastadas e pelos funcionários públicos, existe um proletariado que não encontra com o seu trabalho recurso algum para matar a fome dos seus filhos. Este crime social é demasiado grande para que até os mais neófitos não o vejam e não protestem contra elle. Dahi provém, pois, o movimento de reivindicação operaria, as greves com as suas consequências (A PLEBE, 9 jul. 1917, p. 1).

Nesses três exemplos, encontramos no discurso midiático de *A Plebe* o uso da estratégia de compatibilização empregado pelo movimento anarquista em seu discurso exotérico. Por meio dessa estratégia, o movimento visa ampliar seu poder de mobilização social para sua causa – o que justifica o crescimento dessa estratégia após a Greve Geral, quando o movimento anarquista pretendia dar continuidade ao processo reivindicatório –, criando identidade entre os fatores que mobilizam os militantes anarquistas com os de outros grupos, como soldados, trabalhadores do campo e outros operários.

3.4 Função reparadora

Fazendo uso, principalmente, da estratégia da exacerbação dos diferendos, encontramos a função reparadora do discurso do movimento anarquista quando os editores de *A Plebe* buscam criticar e anular os discursos oriundos das instituições

tradicionais e das instituições midiáticas ligadas à burguesia, que desqualificam o movimento anarquista.

No caso do discurso produzido pelas instituições tradicionais, como o Estado e a polícia, encontramos exemplos do uso da função reparadora na coluna Comentários de um Plebeu, que contradiz a denúncia de que anarquistas argentinos teriam espalhado bombas por Buenos Aires. Ao relatar a chegada das denúncias por telegramas, o autor afirma que irá explicar a verdade sobre as bombas argentinas:

As bombas de dynamite a que se referem os telegrammas de Buenos Aires é obra exclusiva da polícia desta cidade. [...] Os anarchistas, aquellos que realmente o são e compreendem o significado da idéa anarchica, não praticam nem se envolvem nunca em attentados imbecis, sem grandeza, nem objetivo. Uma tal obra não pode ser o resultado de um ideal de justiça, mas d'um ideal de tyrannia, que é o ideal das polícias (R. F., 1917b, p. 1).

Aqui, notamos uma tentativa de contrapor os valores de duas instituições, a polícia e o movimento anarquista, colocando-as em direções opostas. Segundo o artigo, a polícia e os anarquistas diferenciam-se não só por seus atos, mas por seus objetivos. Enquanto o primeiro agiria para gerar o caos e a violência que justifiquem seus atos autoritários e repressivos, os anarquistas agiriam segundo um ideal maior de justiça, podendo até lançar mão da violência, mas sempre com uma grandeza e direcionada para um fim maior.

Outro exemplo do uso da estratégia da exacerbação dos diferendos surge em “Os anarchistas e a polícia”, no qual as diferenças

do grupo ligado ao jornal *A Plebe* com grupos anarquistas cariocas reaparece, dessa vez com a crítica ao grupo de anarquistas que desistiram de realizar uma reunião na Capital Federal sob as ordens da polícia, fazendo com que a autora Valeska Maria busque reafirmar a posição dos anarquistas de lutarem contra a autoridade:

Ir antes de protestar, rabicho entre as pernas, à consulta das autoridades, implorando-lhes quasi a sua permissão; sujeitar um movimento de rebeldia às disposições dum bisvorróias qualquer; chegue de polícia bebado ou cornudo auxiliar – poderá ser, para algum espírito ingenuo ou menos sceptico, *movimento anarquista*, cá para mim, porém, não passa de deplorável brincadeira (MARIA, 1917, p. 3).

Da mesma forma, a função reparadora é amplamente utilizada quando os jornais da grande imprensa atacam e desqualificam o movimento anarquista. São diversos os artigos que fazem uso da exacerbação dos diferendos para desqualificar o discurso dos jornais e reparar os valores anarquistas. Como exemplos, podemos citar os artigos: “O pobre é um vadio?” (MOTA, 1917, p. 1), “Velha asneira” (VELHA..., 1917, p. 1), na coluna Nota Simples (30 jun. 1917, n. 4, p. 4, e 11 ago. 1917, n. 9, p. 4), “As caduquices do ‘vovô’” (ASCADUQUICES..., 1917, p. 2), entre outros. Caso exemplar é encontrado em “A lógica burguesa...”. Nesse artigo, Vicente de Miranda Reis responde as acusações publicadas pela “imprensa burguesa” de que os anarquistas estariam explorando os operários ao incitar as greves defendendo os militantes anarquistas, caracterizando-os como pessoas que abrem mão de condições de vida possivelmente melhores em prol de ideais de justiça e igualdade.

Pela lógica desses sacripantes, é porque são uns exploradores, que os anarquistas prégam a socialização da propriedade, [...]. É porque são uns exploradores, que elles renunciam ao conforto, abrem mãos dos seus prazeres e vão fazer, no meio dos oprimidos, a propaganda das ideias novas [...]. Defensores do povo, são os jornalistas pagos pelos governos estrangeiros para pugnarem pela participação deste mesmo povo na chachina mundial; são os deputados que lesam os produtores em cem mil réis por dia [...]; são os chefes de polícia atrabiliarios e hydrophobos que prohibem comícios, fecham associações operarias (REIS, 1917, p. 2).

Dentro do cenário de conflito entre o movimento anarquista e as instituições tradicionais, seja o Estado, a polícia ou a própria mídia, a função reparadora exerce um papel central no processo de divulgação e legitimação do movimento anarquista. O espaço público no qual Estado, burguesia, operários e anarquistas disputam sua legitimidade é um espaço fluído, isto é, em constante movimento. Dessa forma, a função reparadora vem recompor a imagem do movimento anarquista construída pelas outras funções do discurso exotérico e desqualificadas pelos discursos exotéricos das instituições concorrentes.

Considerações finais

Finda a análise, podemos afirmar que, ao longo das 13 primeiras edições do jornal *A Plebe*, editores e jornalistas apropriaram-se, em diversos momentos, dos discursos

exotéricos provenientes do movimento anarquista, sobretudo dos militantes paulistanos, para a propagação da causa que defendiam.

A apropriação do discurso do movimento anarquista pode ser compreendida pela ligação direta que os editores de *A Plebe* tinham com o movimento, uma vez que eles, em sua maioria, eram militantes anarquistas. Dessa forma, podemos concluir que os editores do jornal utilizavam as páginas do periódico não só como um veículo de informação sobre os movimentos operário e anarquista e outros temas de interesse de seu público, mas também como meio de formação de militantes anarquistas e de potencial fator de transformação social, confirmando as afirmações de Hardman (2002, p. 311) e Rodrigues (2009, p. 179) de que os jornais anarquistas tinham como objetivo informar e formar seu público.

Para que o objetivo de informar e formar fosse alcançado, compreendemos que foi fundamental a apropriação pelo discurso midiático das quatro funções do discurso exotérico: a pedagógica, responsável pela transmissão dos valores e crenças do movimento anarquista; a simbólica, cujo objetivo foi implementar visibilidade para as intervenções do movimento na sociedade; a função mobilizadora, que buscou atrair o público para as causas libertárias; e a função reparadora, que atuou na reconstituição dos valores anarquistas. ■

[LILIANE MARIA MACEDO MACHADO]

Mestre e doutora em História pela Universidade de Brasília (UnB). Professora do Departamento de Comunicação da UnB.

E-mail: profliliane@globocom

[FERNANDO FIGUEIREDO STRONGREN]

Mestre e doutorando em Comunicação pela Universidade de Brasília (UnB). Ambas com bolsa de Demanda Social da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes).

E-mail: f.strongren@yahoo.com.br

Referências

A EXPROPRIAÇÃO. **A Plebe**, São Paulo, n. 6, p. 4, 21 jul. 1917.

ADDOR, Carlos A. Anarquismo e movimento operário nas três primeiras décadas da República. **In:** ADDOR, Carlos A.; DEMINICIS, Rafael (ed.). **História do anarquismo no Brasil**. Rio de Janeiro: Achiamé, 2009. v. 2. p. 13-35.

AGITAÇÕES operárias. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, Notícias Diversas, p. 5, 13 jul. 1917. Disponível em: <https://bit.ly/2Gr9UIQ>. Acesso em: 14 abr. 2015.

AS CADUQUICES do “vovô”. **A Plebe**, São Paulo, n. 6, p. 2, 21 jul. 1917.

A PLEBE. Editorial. **A Plebe**, São Paulo, n. 4, p. 3, 30 jun. 1917.

A PLEBE. Notas Simples. **A Plebe**, São Paulo, n. 4, p. 4, 30 jun. 1917.

A PLEBE. Notas Simples. **A Plebe**, São Paulo, n. 6, p. 1-2, 21 jul. 1917.

A PLEBE. Notas Simples. **A Plebe**, São Paulo, n. 9, p. 4, 11 ago. 1917.

A PLEBE. Editorial. **A Plebe**, São Paulo, n. 11, p. 3, 25 ago. 1917.

BELLICOSIDADES. **A Plebe**, São Paulo, n. 13, p. 1, 8 set. 1917.

BRAZ. Igreja e estado. **A Plebe**, São Paulo, n. 7, p. 1, 28 jul. 1917a.

BRAZ. Rebeldias. **A Plebe**, São Paulo, n. 8, p. 4, 4 ago. 1917b.

CALDENSE, Plebeu. Espancamento de um infeliz em Poços de Caldas. **A Plebe**, São Paulo, Banditismo Policial, n. 11, p. 2, 25 ago. 1917.

CANELLAS, Antonio. Uma cruzada que se impõe. **A Plebe**, São Paulo, Ecos de Alagoas, n. 3, p. 2, 23 jun. 1917.

F. A. L. A igreja cristã. **A Plebe**, São Paulo, n. 5, p. 4, 9 jul. 1917.

FERREIRA, Maria N. **Imprensa operária no Brasil**. São Paulo: Ática, 1988.

GOMES, Pedro G. **O jornalismo alternativo no projeto popular**. São Paulo: Paulinas, 1990.

GRINBERG, Máximo S. Comunicação alternativa: dimensões, limites, possibilidades. *In*: GRINBERG, Máximo S. (ed.). **A comunicação alternativa na América Latina**. Petrópolis: Vozes, 1987. p. 17-35.

HARDMAN, Francisco F. **Nem pátria, nem patrão!** Memória operária, cultura e literatura no Brasil. São Paulo: Ed. Unesp, 2002.

H. L. M. O mundo marcha. **A Plebe**, São Paulo, n. 13, p. 4, 8 set. 1917.

LEUENROTH, Edgard. Rumo à revolução social. **A Plebe**, São Paulo, Ao que Vimos, n. 1, p. 1, 9 jun. 1917.

LEUENROTH, Edgard. Presença atual. *In*: LEUENROTH, Edgard. **Anarquismo: roteiro da libertação social**. Rio de Janeiro: Mundo Livre, 1963. p. 91-101.

LOPREATO, Christina da S. R. **O espírito da revolta: a greve geral anarquista de 1917**. Tese (Doutorado em História) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1996.

MALATESTA, Errico. O objetivo dos anarquistas. *In*: MALATESTA, Errico. **Cadernos anarquistas**. Fortaleza: Organização Resistência Libertária, 2010. p. 17-20. Disponível em: <https://goo.gl/x2m1ML>. Acesso em: 14 abr. 2015.

MARIA, Valeska. Os anarchistas e a polícia. **A Plebe**, São Paulo, n. 5, p. 3, 9 jul. 1917.

MOTA, Benjamin. O pobre é um vadio?. **A Plebe**, São Paulo, n. 1, p. 1, 9 jun. 1917.

O HORROROSO desastre do rio. **A Plebe**, São Paulo, Os crimes da burguesia, n. 1, p. 3, 9 jun. 1917.

O OPERÁRIO. **A Plebe**, São Paulo, n. 7, p. 4, 28 jul. 1917.

OS OPERÁRIOS. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, Notícias Diversas, p. 5, 13 jul. 1917. Disponível em: <https://bit.ly/2Gr9UIQ>. Acesso em: 14 abr. 2015.

PERUZZO, Cicilia K. **Comunicação nos movimentos populares**. Petrópolis: Vozes, 1988.

R. F. Mais uma. **A plebe**, São Paulo, Commentarios de um Plebeu, n. 2, p. 1, 16 jul. 1917a.

R. F. Bombas anarchistas. **A Plebe**, São Paulo, Commentários de um Plebeu. n. 3, p. 1, 23 jun. 1917b.

REIS, Vicente M. A lógica burguesa... **A Plebe**, São Paulo, n. 11, p. 2, 25 ago. 1917.

RODRIGUES, Adriano D. Delimitação, natureza e funções do discurso midiático. *In*: PORTO, Sérgio D. (ed.). **O jornal**: da forma ao sentido. Brasília: Ed. UnB, 2012. p. 227-242.

RODRIGUES, Marcos A. S. Anarquismo e imprensa operária do Rio de Janeiro na Primeira República. *In*: ADDOR, Carlos A.; DEMINICIS, Rafael (ed.). **História do anarquismo no Brasil**. Rio de Janeiro: Achiamé, 2009. v. 2. p. 173-184.

SOLDADOS E OPERÁRIOS. **A Plebe**, São Paulo, n. 10, p. 4, 18 ago. 1917.

SOLDADOS E OPERÁRIOS. **A Plebe**, São Paulo, n. 11, p. 4, 25 ago. 1917.

SOLDADOS E OPERÁRIOS. **A Plebe**, São Paulo, n. 13, p. 4, 8 set. 1917.

TORREZÃO, Bazilio. Em nome do povo, não! **A Plebe**, São Paulo, n. 2, p. 1, 16 jul. 1917.

TOUT COURT, Vincent. Um autoritário “malgré lui”. **A Plebe**, São Paulo, n. 8, p. 2, 4 ago. 1917.

VAZ, Zeno. Sermões ao ar livre. **A Plebe**, São Paulo, n. 2, p. 1, 16 jun. 1917.

VELHA asneira. **A Plebe**, São Paulo, n. 3, p. 1, 23 jun. 1917.

AS PERIFERIAS
PELOS
PERIFÉRICOS:
UM FENÔMENO
JORNALÍSTICO
CONTEMPORÂNEO

[ARTIGO]

Mara Rovida Martini

Universidade de Sorocaba.

Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura

[RESUMO ABSTRACT RESUMEN]

A busca por espaços alternativos de produção jornalística vem crescendo no Brasil. Deste universo são destacadas, neste debate, iniciativas engajadas com perspectivas – os pontos de vista das periferias – que se diferenciam das versões recorrentes de narrativas da imprensa tradicional. Para compreender esse fenômeno, buscam-se subsídios no estado da arte e em experiência empírica anotada na I Virada Comunicação, evento realizado em 2017 pela Rede Jornalistas das Periferias. Esta reflexão faz parte de uma pesquisa mais ampla em desenvolvimento.

Palavras-chave: Jornalismo Alternativo. Narrativa Periférica. Estado da Arte. Observação-experiência.

The search for alternative spaces of journalistic production has been increasing in Brazil. From this universe, this discussion highlights projects engaged with perspectives – the points of view of the outskirts – that are different from the recurring versions of narrative of traditional press. To understand this phenomenon, subsidies are sought in the state of the art and in empirical experience observed during the I Virada Comunicação organized by the Rede Jornalistas das Periferias in 2017. This study is part of a larger research in development.

Keywords: Alternative Journalism. Peripheral Narrative. State of the Art. Experience-observation.

La búsqueda de espacios alternativos de producción periodística viene aumentando en Brasil. Dentro de este universo se destacan, en el presente debate, iniciativas involucradas con perspectivas –los puntos de vista de la periferia– que se diferencian de las versiones más comunes presentadas en las narrativas periodísticas tradicionales. Para entender este fenómeno, se buscan elementos en el estado del arte y en una experiencia empírica durante la I Virada Comunicação organizada por la Rede Jornalistas das Periferias en 2017. Esta reflexión es parte de una investigación que se encuentra en desarrollo.

Palabras clave: Periodismo Alternativo. Narrativa periférica. Estado del Arte. Observación-experiencia.

1. I Virada Comunicação

Apoiando-se em um levantamento do estado da arte desenvolvido principalmente, embora não exclusivamente, a partir da base de dados do Google Acadêmico, bem como em uma pesquisa exploratória desenvolvida em 2017 e na observação-experiência de um evento organizado pela Rede Jornalistas das Periferias (ROVIDA, 2016), este artigo pretende esboçar alguns apontamentos preliminares que fazem parte de uma pesquisa ainda em desenvolvimento¹.

Não é raro constatar que algumas pesquisas acadêmicas são projetadas a partir de inquietações que afetam os pesquisadores. O interesse pode surgir de forma sistematizada, como decorrência de estudos vinculados a grandes desafios científicos propostos por grupos de pesquisa, mas também pode ser que a curiosidade advenha de uma situação casual e inesperada. Assim, o despertar para uma investigação científica pode estar relacionado a um desvio (GEERTZ, 2008) capturado pelo olhar atento e curioso do pesquisador mesmo fora do exercício de seu papel de cientista. De certa maneira, a organização dos objetivos da pesquisa citada pode ser compreendida justamente nessa perspectiva. Em parte, o despertar para este tema pode ser atribuído à pesquisa exploratória mencionada e ao acompanhamento da programação da I Virada Comunicação, organizada pela Rede Jornalistas das Periferias em

16 de setembro de 2017, no Espaço Cultural Grajaú, em São Paulo. Como os dados da pesquisa exploratória foram divulgados em comunicação apresentada no 15º Encontro de Pesquisadores em Jornalismo, realizado pela Sociedade Brasileira de Pesquisadores em Jornalismo (SBPJor) em 2017, será dedicada maior atenção à observação-experiência realizada no evento da Rede.

A I Virada Comunicação foi um encontro de vários produtores culturais e de comunicação, ativistas de movimentos sociais, jornalistas e curiosos pela mobilização que permeia o universo das periferias da Região Metropolitana de São Paulo (RMSP), também conhecida como Grande São Paulo – composta por 39 municípios, incluindo a capital paulista, e habitada por 22 milhões de pessoas, o que corresponde a 10% da população do país, segundo dados mais recentes do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (2011). A organizadora do evento, a Rede Jornalistas das Periferias, pode ser considerada um grupo composto por jornalistas e coletivos de produção jornalística das periferias, criado em 2016. Seu escopo de atuação e objetivos ainda não foram apresentados de forma clara, e o grupo ainda não tem um site ou outra referência oficial que possa servir de fonte de informação. Dados levantados durante os primeiros dias de trabalho de campo, imersão que faz parte do cronograma da pesquisa mais ampla já mencionada, indicam que a Rede ainda é uma incógnita até mesmo para os próprios membros do grupo.

Segundo Thiago de Souza Borges², fundador do coletivo Periferia em

1 O estudo nomeado “Jornalismo periférico: o diálogo social solidário nas bordas urbanas” está em desenvolvimento no Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura da Universidade de Sorocaba (Uniso) e conta com o apoio da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (Fapesp).

2 Thiago de Souza Borges foi acompanhado em dois dias de trabalho do Periferia em Movimento durante

Movimento³, que faz parte da Rede, tudo começou com um grupo de WhatsApp. Jornalistas e produtores de comunicação de diferentes coletivos, de diversas localidades da RMSP, passaram a trocar informações e dividir experiências nesse espaço que alguém decidiu chamar de Rede. Assim, de maneira orgânica, isto é, não planejada sistematicamente, a reunião desses vários grupos e jornalistas independentes fez surgir a Rede Jornalistas das Periferias. Mas o significado disso ainda não está claro nem mesmo para seus integrantes. O único ponto esclarecido por Borges, e confirmado por outros participantes da Rede, é que ela resulta da reunião desses coletivos, mas não é, ela própria, um novo coletivo. Para Livia Lima da Silva⁴, integrante do coletivo Nós, mulheres da periferia⁵, a Rede Jornalistas das Periferias – assim como boa parte das iniciativas que permeiam esse universo da comunicação produzida por coletivos – surgiu de uma maneira não planejada, por isso ainda há que se refletir a respeito de seu futuro. Apesar disso, Livia acredita que a Rede tenha uma orientação para se manter como um espaço mais interno de apoio formativo e de troca de informações dos grupos que a compõem. De acordo

o mês de julho de 2018. Foi nessa ocasião que ele falou sobre a Rede Jornalistas das Periferias. Os dados dessa incursão em campo ainda carecem de refinamento e reflexão e serão divulgados futuramente.

3 O trabalho do coletivo pode ser acompanhado pelo site: periferiaemmovimento.com.br.

4 Livia Lima da Silva foi entrevistada no dia 30 de julho de 2018 para a pesquisa em andamento já mencionada. Assim como o material produzido no trabalho com Thiago de Souza Borges, os dados dessa entrevista serão futuramente apresentados.

5 O trabalho do coletivo pode ser acompanhado pelo site: <http://bit.ly/2T4ZCVy>.

com essa perspectiva, a Rede não seria uma instância pública, mas serviria de respaldo e fortalecimento para os grupos que já existem. A reticência em relação a um posicionamento mais claro a respeito da Rede parece diretamente vinculada ao fato de que, quando se começou a divulgar sua criação, se observou a crescente expectativa de que um novo grupo como os Jornalistas Livres estivesse surgindo. Ainda de acordo com Livia, esse não era o intuito do grupo, por isso eles estão discutindo a respeito de seu escopo e há essa preocupação em aguardar uma definição melhor e preservar a proposta original – em outros termos, apresentar a Rede como espaço de suporte ou *background*.

Com apoio da Ford Foundation, da Fundação Tide Setúbal e do Instituto Alana, a I Virada Comunicação teve nove mesas temáticas, apresentações culturais nos intervalos e oficinas para estudantes, além dos painéis de abertura e de encerramento. Com temas variados, que foram de questões de gênero à violência policial, passando por educação e mobilidade urbana, o evento serviu como espaço de debate e discussão sobre as múltiplas realidades que compõem as periferias, sempre apresentadas no plural para enfatizar a diversidade que as compõe. A questão comunicacional permeou o encontro e foi enfatizada na abertura e no encerramento, momentos em que o jornalismo foi debatido coletivamente com base nas variadas experiências representadas pelos produtores ligados à Rede presentes no evento.

Um dos aspectos mais pertinentes da fala de Gisele Brito (Rede Jornalistas das Periferias) e de Tony Marlon (coletivo

Historiorama⁶) durante o painel de abertura disse respeito ao entendimento do que caracteriza o jornalismo das periferias. Para eles, o diferencial dessa produção jornalística está na atribuição ou ênfase dada ao CEP da notícia. Em outras palavras, as narrativas produzidas por esses jornalistas periféricos são elaboradas a partir de um determinado território, o que as diferencia por conterem perspectivas específicas, que não podem ser entendidas fora dessa relação com o lugar de pertencimento dos sujeitos representados nas histórias e dos sujeitos produtores da comunicação. Essa vinculação com o espaço é geradora de identidade social e determina como os sujeitos sociais participarão da vida na cidade, na sociedade. Em outros termos,

Cada homem vale pelo lugar onde está: o seu valor como produtor, consumidor, cidadão, depende de sua localização no território. Seu valor vai mudando, incessantemente, para melhor ou para pior, em função das diferenças de acessibilidade (tempo, frequência, preço), independentes de sua própria condição. Pessoas com as mesmas virtualidades, a mesma formação, até mesmo o mesmo salário têm valor diferente segundo o lugar em que vivem: as oportunidades não são as mesmas. Por isso, a possibilidade de ser mais ou menos cidadão depende, em larga proporção, do ponto do território onde se está. Enquanto um *lugar* vem a ser condição de pobreza, um *outro lugar* poderia, no mesmo momento histórico, facilitar o acesso àqueles bens e serviços que lhes são teoricamente devidos, mas que, de fato, lhes faltam (SANTOS, 2002, p. 81, grifo do autor).

6 O trabalho do coletivo pode ser acompanhado pelo site <http://bit.ly/2GKv4BN>.

O excerto do texto do geógrafo brasileiro Milton Santos ajuda a compreender como essa relação com o território – entendido sempre como espaço ocupado que se constitui pelas pessoas que nele habitam – não apenas influencia a produção dessas narrativas como também é determinante para caracterizá-las. Ainda de acordo com os representantes da organização da I Virada Comunicação que compuseram a mesa de abertura, o olhar das periferias passa a ser central na produção dessa comunicação e desse jornalismo. Essa perspectiva periférica, num jogo quase filosófico, passa a ser central nas narrativas produzidas por esses jornalistas independentes ou coletivos de jornalistas. O motivo dessa postura tem relação com uma percepção compartilhada por esses comunicadores, por meio da qual se constata o silenciamento sistemático dos grupos identitários vinculados às periferias da grande metrópole. Esse fato também é observado por pesquisadores da área da comunicação, conforme levantamento do estado da arte que será melhor apresentado a seguir.

Se o diagnóstico da ausência de vozes e perspectivas diversas das periferias na produção jornalística hegemônica é a motivação desses jornalistas periféricos, a saída encontrada para apresentar uma outra forma de narrar as periferias é o que os reúne nesses projetos coletivos. Ainda na mesa de abertura, as intenções de atuar de forma colaborativa na Rede, que traz em seu nome a ideia de espaço de troca e apoio mútuo, são enfatizadas como parte da missão do grupo. Mas como o trabalho conjunto não é apenas idealizado, pois já é uma realidade, ainda que recente e incipiente, as dificuldades já são vislumbradas e se fazem presentes no debate. Ao eleger como forma de trabalho a perspectiva horizontal, sem

lideranças, todas as decisões e dificuldades são discutidas pelo grupo, e para que as ações tenham andamento é preciso paciência e tranquilidade, porque a Rede é tomada como espaço de convergência, e não exatamente de consenso. Assim, a complexidade dessas ações vai ganhando contornos mais fortes e deixando claro o desafio a que se propõem esses sujeitos, que aqui passam a ser tomados como personagens de pesquisa.

Outro aspecto enaltecido ao longo das mesas de debate da I Virada Comunicação é a dificuldade de manter os projetos desses coletivos em funcionamento. Embora o ambiente virtual tenha se tornado um facilitador, o que permitiu o surgimento de inúmeros projetos novos na década de 2010, a sustentação financeira segue sendo um desafio. Vários modelos de financiamento vêm sendo testados – aliás, esse é um aspecto contemporâneo do mercado da comunicação como um todo, conforme apresentado por Maria Clara Aquino Bittencourt (2018). Há certamente mais dúvidas e dificuldades do que certezas e facilidades no que diz respeito à manutenção desses projetos.

Além da questão financeira, outro desafio que se apresenta para os jornalistas engajados com as perspectivas das periferias é o público alcançado por suas produções. Esse foi um dos principais pontos discutidos em algumas mesas temáticas e no painel de encerramento do evento. Ao que tudo indica, a audiência dessa produção não é formada pela população das periferias, apresentadas como personagem principal das narrativas criadas por esses jornalistas, mas sim por um seleto grupo de pessoas engajadas com causas variadas que circula em bairros centrais da capital paulista. Em outros termos, o público alcançado até o momento é

majoritariamente formado por não-periféricos. Assim, outro desafio a ser enfrentado por esses jornalistas é alcançar e tornar os sujeitos protagonistas de suas narrativas em parte do público de suas produções de forma mais recorrente. Mas essa constatação não pode ser tomada como uma regra geral. Há alguns coletivos, como é o caso do Periferia em Movimento, que conseguem uma inserção maior entre os públicos das periferias, especialmente entre os moradores do Grajaú, território enfatizado na cobertura do grupo. Isso porque uma das características mais fortes do coletivo, e trabalhada com ênfase, é a prestação de serviço informativo – desde questões de mobilidade urbana, divulgação de eventos, até anúncios de vagas de emprego. A variedade de formatos de produção jornalística, bem como a variação de arranjos de trabalho e do modelo de organização/negócio devem ser observadas como definidoras da pluralidade que marca os grupos ligados à Rede – o que também se fará presente no contexto de recepção da produção desses jornalistas das periferias. Trata-se certamente de um universo complexo, com variedade de enquadramentos e características que devem ser levadas em consideração, embora se almeje encontrar alguns pontos comuns.

2. Uma parcela do jornalismo alternativo e/ou independente

O contexto de produção jornalística apresentado no relato anterior indica que esta discussão se estabelece na esfera do jornalismo alternativo e/ou independente. O jornalismo periférico, como vimos

chamando, pode ser compreendido como parcela da produção alternativa e/ou independente contemporânea. A pergunta que surge dessa constatação, supostamente simples, é: com qual entendimento de jornalismo alternativo e independente se orienta esta discussão? Esse questionamento é essencial, uma vez que não há consenso sobre o conceito desse tipo de produção comunicacional.

Como bem apontado por Figaro, Nonato e Pachi Filho (2018), há certa dificuldade em compreender como esse tipo de trabalho jornalístico pode ser enquadrado e como pode ser entendido. Em primeiro lugar, porque não há consenso entre os estudiosos da área; em segundo, porque a variedade de enquadramentos jurídicos e econômicos impõe dificuldades extras nessas definições. As autoras (Ibidem) participam de uma grande pesquisa em andamento no Centro de Pesquisa Comunicação e Trabalho da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA/USP) sobre os jornalistas em arranjos econômicos alternativos. O objetivo é mapear projetos e organizações em atuação, principalmente na RMSP, com essa característica alternativa, para compreender de que maneira essas produções se mantêm financeiramente e quais são as condições de trabalho dos jornalistas envolvidos nesses projetos. Certamente os trabalhos desenvolvidos pelos jornalistas das periferias fazem parte desse universo maior e, portanto, os dados da pesquisa “As relações de comunicação e as condições de produção no trabalho de jornalistas em arranjos econômicos independentes de corporações de mídia” (Ibidem) devem contribuir com esta reflexão.

Outra contribuição pertinente nesta discussão é trazida por Carvalho e Bronosky (2017). Os autores partem do pressuposto de que, se um espaço ou produção se apresenta como alternativo, há certamente um espaço ou produção hegemônico ou tradicional. Assim, a comparação entre o jornalismo tradicional e o alternativo é um dos pontos de partida para o entendimento desse fenômeno comunicacional.

Estas iniciativas representam o espírito livre que move o senso crítico que transforma as estruturas sociais, impondo limites para os interesses particulares que possa se deixar escapar pela inflexibilidade do jornalismo convencional. Mais do que isso: propõem uma outra forma de percepção da realidade cuja base de ação dialética disputa as atenções com os grupos jornalísticos dominantes, cujo propósito, em essência, é assumir este posto e de reorientar o pensamento sobre o que seria jornalismo (Ibidem, p. 25).

A diferença entre o jornalismo produzido pelos grupos dominantes e o jornalismo alternativo, segundo Carvalho e Bronosky (Ibidem), não é marcada exatamente pelo modo de fazer ou pelas técnicas produtivas, que são, na visão dos autores, por vezes similares. A distinção se dá pela hierarquização das informações e pela presença de determinadas vozes ou fontes. Tais escolhas passam pelo compromisso público assumido pelos produtores do jornalismo alternativo, cujo objetivo é apresentar aquilo que é omitido pela imprensa tradicional. “Os veículos alternativos atuam com questões relacionadas à realidade das classes mais desfavorecidas ao dar espaço para determinadas vozes omitidas ou subestimadas no jornalismo convencional” (Ibidem, p. 34).

Numa visão bastante similar, Dennis de Oliveira (2017) apresenta e defende a importância do que ele nomeia de “jornalismo emancipatório”, uma espécie de possibilidade alternativa que faz parte do fenômeno comunicacional. Baseando-se em uma leitura de mundo freireana e na metodologia participativa de Oscar Jara, Oliveira indica que

um jornalismo emancipatório se faz, necessariamente, por um ponto de partida de criticidade do contexto vivido – só se pretende ser emancipatório se considerar o contexto vivido como opressor. E há uma posição tomada, que é a do oprimido. O segundo é que ele vai ao encontro da perspectiva freireana de libertação em comunhão, isto é, que a emancipação é um projeto construído coletivamente (Ibidem, p. 195).

Se o contexto vivido é opressor, indica-se a necessidade de propostas alternativas que contemplem aquilo que não é apresentado de forma satisfatória na produção hegemônica. Esse entendimento parece ir ao encontro do debate apresentado na I Virada Comunicação e também serve para resgatar a pertinência de uma visão de jornalismo plural, isto é, um entendimento de que o jornalismo contém a potencialidade de ser um espaço formado pela diversidade que caracteriza a sociedade contemporânea. Na visão de Cremilda Medina (1996), o jornalismo é tomado como espaço de diálogo pautado pela polifonia e pela polissemia típicas da sociedade capitalista e urbana.

Partindo dessa escola de pensamento comunicacional, entende-se que o jornalismo representa um espaço de construção de diálogo social, mas para isso o jornalista

assume um compromisso com as várias vozes e perspectivas que permeiam o fato jornalístico. É esse o aspecto central da crítica que serve de ponto de partida para os produtores do jornalismo periférico justificarem seus projetos. De acordo com essa visão, há uma sistemática ausência das vozes e visões das periferias na narrativa produzida pela imprensa hegemônica, o que contradiz a noção de jornalismo como espaço de diálogo e mediação social (Ibidem).

É pertinente ponderar que a crítica dirigida à imprensa não é ingênua ou exagerada ao indicar uma total ausência das realidades periféricas nessa cobertura hegemônica. O silenciamento e as ausências a que se referem os críticos, estudiosos e jornalistas vinculam-se a uma visão mais ampla e complexa da diversidade das periferias. Isso porque essa parcela do extrato urbano da metrópole será, sim, alvo de interesse do jornalismo hegemônico, porém de uma maneira estreita, distanciada e pouco aprofundada, o que resultará em certa estigmatização de sujeitos e territórios periféricos. Esse é o tema da reflexão apresentada por Patrick Champagne (1997) na obra coletiva coordenada por Pierre Bourdieu, *A miséria do mundo*.

A interferência da mídia na leitura da realidade social é uma das premissas compartilhadas por Bourdieu e pelos demais autores que participam da coletânea citada. Patrick Champagne (Ibidem) observa como a forma de apresentação dos fatos jornalísticos parece pautada pelo reforço de certos estigmas e preconceitos, o que tem implicações sociais sérias e complexas.

Champagne (Ibidem) defende que nem todos os mal-estares da sociedade são midiáticos, mas aqueles que são apresentados

pelo jornalismo acabam sendo deformados. Tanto na seleção dos fatos noticiáveis como na apresentação das narrativas jornalísticas, o jornalista busca enaltecer aquilo que é “fora do comum”, aquilo que choca e, certamente, chama a atenção do público. Essa interferência, pautada por uma lógica descompromissada com o interesse social, porque balizada pelo interesse econômico, acaba por reforçar julgamentos. É a essa constatação que o autor chega ao avaliar a construção coletiva de representação social produzida pelo jornalismo na cobertura dos chamados subúrbios parisienses, que podem ser aproximados das periferias de São Paulo por suas similaridades.

Segundo Champagne (Ibidem), as populações marginalizadas e a dinâmica dos subúrbios não interessam muito à imprensa. São raros os momentos em que os jornalistas abordam essa temática e, quando isso acontece, o tratamento dispensado às pautas parte de uma leitura estigmatizada.

Quando são populações marginais ou desfavorecidas que atraem a atenção jornalística, os efeitos da midiaticização estão longe de ser os que os grupos sociais poderiam esperar porque os jornalistas dispõem, nesses casos, de um poder de constituição particularmente importante, a fabricação do acontecimento foge quase totalmente a essas populações (Ibidem, p. 67).

Se o que prevalece é uma insistência naquilo que foge à normalidade, certamente a violência será um dos aspectos mais buscados nessa abordagem, segundo Champagne (Ibidem). O subúrbio então quase sempre será vinculado a acontecimentos violentos, e as vozes dos sujeitos desses cenários estarão impreterivelmente

ligadas a esse tipo de situação. Portanto, o estigma é reforçado, por um lado, porque esses sujeitos são mencionados quase que exclusivamente nesse tipo de pauta; mas, por outro, porque são considerados de capacidade intelectual e cultural limitada para opinar sobre qualquer coisa, mesmo que diga respeito ao próprio subúrbio. “Fala-se deles mais do que eles falam e, quando falam aos dominantes, tendem a tomar o discurso emprestado, o que os dominadores usam” (Ibidem, p. 69). Como numa espécie de osmose, a visão apresentada pela mídia sobre a realidade dessas populações é apreendida e reproduzida por elas próprias.

Ainda nessa avaliação do tratamento dispensado à pauta do subúrbio, o autor observa que a suposta neutralidade ou imparcialidade jornalística se transforma numa narrativa artificial da realidade e não consegue promover o debate público (Ibidem) ou o diálogo (MEDINA, 1996). Não é possível, nessa cobertura, tocar a complexidade da realidade desses bairros e cidades periféricas. No exemplo de um caso francês analisado pelo autor, observa-se que o estigma prevalece e é reforçado: “longe de fazer compreender, esta ‘cobertura mediática’ serviu de motivo para ver ressurgirem os estereótipos sobre os subúrbios e os grandes conjuntos habitacionais” (CHAMPAGNE, 1997, p. 71).

Com a prevalência desse tipo de abordagem, a imprensa acaba por contribuir com uma imagem empobrecida e preconcebida dos subúrbios e não consegue fazer ver o cotidiano urbano complexo e recheado de acontecimentos que não estão necessariamente ligados à violência. A persistência dessa perspectiva estereotipada contribui para que os moradores dessas localidades enfrentem a desconfiança e o preconceito,

por serem associados a uma imagem de delinquência (Ibidem).

Mesmo que a imprensa não seja ela própria responsável pela dura realidade enfrentada pelas populações suburbanas, sua atuação contribui negativamente.

A mídia doravante faz parte integrante da realidade ou, se preferir, produz efeitos de realidade criando uma visão mediática da realidade que contribui para criar a realidade que ela pretende descrever. Sobretudo as desgraças e as reivindicações devem exprimir-se midiaticamente para vir a ter uma existência publicamente reconhecida e ser, de uma maneira ou de outra, “levada em conta” pelo poder político (Ibidem, p. 75).

Como espaço de resistência e de alternativa dessa realidade da produção jornalística, apresentam-se os projetos de comunicação independente e alternativa que formam o universo mais amplo do fenômeno em análise. Com base nessa constatação e no discurso compartilhado na I Virada Comunicação, recupera-se a leitura sistematizada de uma produção jornalística periférica cujas comunicadoras responsáveis fazem parte da Rede Jornalistas das Periferias.

3. Não se trata de dar voz, mas de dar ouvidos

“A periferia tem voz. Acho muito pretencioso querer dar voz a quem já tem, a quem na verdade grita, até. Acho que faltam ouvidos; é disso que a periferia precisa, de ouvidos.” Esta

fala, que demonstra uma compreensão bastante aprofundada da questão ora colocada em foco, foi proferida durante uma aula do curso de graduação em Jornalismo nas Faculdades Integradas Rio Branco, localizada na Lapa, em São Paulo, em 2017. O autor do comentário, à época aluno do 7º semestre, é atualmente repórter do Portal R7. Kaique Dalapola passou por algumas experiências de produção jornalística alternativa e independente durante sua formação, além de ser militante conhecido nas “quebradas”, como as periferias são por vezes nomeadas. Segundo ele, essa ideia de dar ouvidos à periferia é resultado de sua experiência na Mural – Agência de Jornalismo das Periferias, grupo que também faz parte da Rede Jornalistas das Periferias. Lança-se mão do registro desse comentário tão pertinente ao presente debate para evitar que ele simplesmente se perca, afinal a hegemonia da cultura da escrita parece diminuir a importância e, por vezes, inviabilizar a oratura (MEDINA, 1987).

A ideia de que a periferia já tem sua voz, ou suas vozes, pode parecer simplória, mas está carregada de significado e resvala num debate epistemológico do fazer jornalístico. Se o jornalista é pensado como mediador do diálogo social (MEDINA, 1996), não é ele quem dá voz aos personagens das narrativas: ele primeiramente dá ouvidos a essas vozes variadas, para então representá-las ou apresentá-las em suas narrativas. Sem antes ser ouvidos, o jornalista não pode nunca tocar a “utopia” da interação social criadora (Ibidem). É preciso ver, ouvir e sentir a realidade social com os cinco sentidos, como defende Medina (Ibidem), para ser capaz de criar narrativas que toquem o público e sejam representativas de um real processo de mediação social.

Com base nesse desafio que está posto a todos os jornalistas, independentemente de suas bandeiras ou esferas de atuação, retoma-se um dos exemplos de jornalismo periférico que tem por objetivo fazer ecoar parte das vozes ausentes da cobertura tradicional da imprensa: as vozes femininas das periferias. O site “Nós, mulheres das periferias” é um projeto desenvolvido por seis jornalistas que têm como objetivo trabalhar pautas de vários assuntos, mas sempre a partir de um prisma, que é a perspectiva das mulheres periféricas.

Uma leitura sistematizada da produção do grupo foi apresentada no artigo “Narrativas periféricas: protagonismo feminino promovido pelo trabalho de mulheres jornalistas” (ROVIDA, 2017), publicado nos Anais do 15º Encontro de Pesquisadores em Jornalismo, realizado em 2017 pela SBPJor. Com base nos resultados desse levantamento exploratório, que tinha por objetivo compreender de que maneira essas narrativas eram elaboradas e como elas davam conta de manter a perspectiva feminina periférica como diretriz da produção jornalística, observou-se que a linha editorial é mantida com coerência e é claramente exposta ao leitor. Assim, o engajamento com a questão de gênero nas periferias da RMSP não apenas aparece como parte do contexto das personagens das narrativas produzidas pelo grupo como é definidor do posicionamento das jornalistas. Em outros termos, há uma aproximação assumida e proposital entre jornalistas e fontes de informação por uma característica identitária compartilhada: ser mulher nas periferias de São Paulo.

Nesse exemplo, nota-se de maneira evidente a relação de engajamento social

dos jornalistas (neste caso, das jornalistas) envolvidos nesse tipo de produção. É interessante perceber que, ao que tudo indica, uma das marcas desse extrato do jornalismo alternativo formado pelo que vimos chamando de jornalismo periférico é a relação entre os produtores da comunicação e o território sobre o qual falam. Isso implica em inserir personagens ou protagonistas das narrativas jornalísticas e jornalistas num mesmo contexto urbano.

A reunião de personagens, mediadores (jornalistas) e público potencial num mesmo contexto urbano traz à baila a possibilidade de compreender o potencial dialógico dessa produção jornalística de maneira próxima ao que foi nomeado de diálogo social solidário (ROVIDA, 2015). Este é um tipo de acontecimento raro, embora potencialmente presente no jornalismo comprometido com o diálogo dos afetos (MEDINA, 2003) que, de forma resumida, pode ser compreendido como um momento em que a dialogia jornalística (MEDINA, 1996) possibilita a ampliação do espaço de acontecimento daquilo que Durkheim (2004) chamou de solidariedade orgânica – um tipo de interação social em que os sujeitos diversos se percebem como parte de uma rede de relações mais ampla que supera suas diferenças e, em outros termos, se percebem como parte da sociedade.

4. Periferia como distância, como pedaço e como quebrada

A periferia é pensada, geralmente, como um lugar distante, longínquo. Mas

ao trabalhar o conceito no mundo capitalista contemporâneo, Milton Santos (1979) tece uma teoria um pouco mais complexa. Segundo o autor, a segregação das populações periféricas não se estabelece apenas pela distância geográfica, mas também pelo empobrecimento.

O empobrecimento da periferia provoca a formação de uma verdadeira *periferia dentro do polo*. A noção de periferia estava até aqui carregada da noção de *distância*, que constitui, de longe, o fundamento da maior parte das teorias espaciais e locais. À essa noção de periferia, dita “geográfica”, é preciso opor uma outra, a de periferia socioeconômica, se levarmos simultaneamente em consideração os lugares tornados marginais ao processo de desenvolvimento e, sobretudo, os homens rejeitados pelo crescimento. Estes homens formam a periferia social dentro do polo econômico e, se o modelo de crescimento continuar a ser o que é, estão arriscados a, por longo tempo ainda, encontrar aí sua única residência possível (Ibidem, p. 65, grifo do autor).

Com base nessa noção de periferia como lócus de segregação socioeconômica e, conseqüentemente, de periféricos como sujeitos marginalizados por sua condição de vinculação a esses territórios, é possível entender como se constitui a visão dos que estão fora desse contexto urbano. Em outros termos, o excerto de Santos (Ibidem) ajuda a compreender de que maneira a periferia e os periféricos participam do contexto mais amplo da cidade contemporânea global. Por outro lado, entende-se que tal visão é insuficiente para compreender como os próprios periféricos apreendem esse território.

Para compor de forma mais complexa uma abordagem ou visão do que é a periferia e o ser periférico, optou-se por uma costura conceitual que pudesse ajudar a compreender essas noções teóricas numa relação com a perspectiva dos sujeitos de pesquisa. O estudo de José Guilherme Cantor Magnani (1998) sobre o circo nas periferias da RMSP traz indicações pertinentes e que parecem corresponder às necessidades aqui esboçadas.

Em sua abordagem, o autor (Ibidem) faz uma espécie de atualização da forma de organização da sociedade brasileira pensada anteriormente por Roberto DaMatta (1991). Isso significa que Magnani (1998) acrescenta um terceiro espaço social para descrever as formas de interação observadas nas periferias.

Segundo a conhecida fórmula damatiana, têm-se dois planos, cada qual enfeixando de forma paradigmática uma série de atitudes, valores e comportamentos, uma delas referida ao público e, a outra, ao privado. O “pedaço”, porém, apontava para um terceiro domínio, intermediário entre a rua e a casa: enquanto esta última é o lugar da família, à qual têm acesso os *parentes* (ligados por laços já estabelecidos de antemão) e a rua é dos *estranhos* (onde, em momentos de tensão e ambigüidade, recorre-se à fórmula “você sabe com quem está falando?”, para delimitar posições e marcar direitos), o pedaço é o lugar dos *colegas*, dos *chegados*. Aqui não é preciso nenhuma interpelação: todos sabem quem são, de onde vêm, do que gostam e do que se pode ou não fazer (MAGNANI, 1998, p. 12, grifo do autor).

No contexto de estudo de Magnani, estão presentes vários atores sociais que

participam da “construção” do pedaço. Aqui o termo, embora não limitado a uma perspectiva apenas geográfica, está diretamente vinculado aos bairros periféricos da cidade de São Paulo. Trata-se de uma observação que se direciona aos lugares distanciados fisicamente dos centros estruturados da metrópole, como também aos espaços empobrecidos ocupados pelas populações mais carentes, conforme já apontado por Santos (1979). Esse debate se mostra presente no contexto das produções dos jornalistas das periferias a partir de uma outra palavra, a “quebrada”.

A noção de pedaço (MAGNANI, 1998) tem similitudes com a ideia de quebrada. Segundo a entrevistada Lívia Lima da Silva, o termo periferia serve para indicar o território periférico como um todo, mas quando o objetivo é falar de seu próprio bairro, de sua vila, de sua rua, opta-se pelo termo “quebrada”. Assim, nas narrativas do jornalismo das periferias e também na fala dos periféricos, a parcela da periferia que se identifica como “pedaço”, num sentido de vínculos sentimentais, será nomeada de “quebrada”. Essas noções teóricas em disputa ajudam a apreender a complexidade desse contexto, bem como das interações sociais estabelecidas por esses sujeitos sociais.

É justamente pela configuração do território como espaço ocupado – conforme indica Milton Santos (1979) – que a quebrada ou o pedaço será recortado para a pesquisa de Magnani (1998). Por conta disso, o contexto do estudo inclui algumas formas de mobilização social, como movimentos coletivos que brigam pelos direitos dessas populações mais pobres.

Sem entrar nessa discussão [se os movimentos sociais são espontâneos ou fruto

de trabalho organizado], pode-se afirmar, no entanto, que se está muito longe do suposto estado de exclusão crescente descrito em trabalhos inspirados na teoria da marginalidade. Estudos mais recentes sobre a questão dos movimentos sociais urbanos afirmam, ao contrário, não só a capacidade de mobilização de seus agentes em torno de reivindicações específicas, como ainda o caráter político contido nessas demandas e nas formas de luta mediante as quais se expressam (Ibidem, p. 24).

Além da mobilização efetiva observada no pedaço da periferia paulistana, o autor aponta caminhos para uma compreensão mais aprofundada sobre a realidade social nessas localidades. Embora a academia tenha dedicado largo espaço para críticas sobre a produção e a reprodução de manifestações da indústria cultural, que parece exercer grande influência na cultura popular, Magnani ressalta a necessidade de apreender que a cultura é “mais que uma soma de produtos, é o processo de sua constante recriação, num espaço socialmente determinado” (Ibidem, p. 26). Dessa forma, a produção cultural é atravessada por diferentes referências e se mostra como um caldeirão efervescente em constante transformação.

O estudo tem como foco o circo presente nesses bairros periféricos. As interações estabelecidas entre artistas e moradores, as referências da arte popular misturadas à produção da indústria cultural e as estruturas narrativas arquetípicas que parecem resistir ao tempo são colocadas no foco dessa observação participante. Na imersão em campo, o estudioso começa a compreender como esse território

se configura e como esse lócus se torna um intermediário entre os espaços da casa e da rua.

O termo na realidade designa aquele espaço intermediário entre o privado (a casa) e o público, onde se desenvolve uma sociabilidade básica, mais ampla que a fundada nos laços familiares, porém mais densa, significativa e estável que as relações formais e individualizadas impostas pela sociedade. [...] A alta rotatividade do mercado de trabalho, por exemplo, que empurra os indivíduos de uma empresa a outra, dificulta a criação de laços mais permanentes. [...] Dessa forma, é principalmente o lugar de moradia que concentra as pessoas, permitindo o estabelecimento de relações mais personalizadas e duradouras que constituem a base da particular identidade produzida no pedaço (Ibidem, p. 115-116).

Constata-se que a periferia é dinâmica e plural, um território ocupado com subdivisões e organizações internas que se diferenciam entre si e tornam o espaço diverso e complexo. Longe de ser, portanto, um contínuo homogêneo, as periferias se apresentam como espaço de identidades variadas e de vínculos sociais estabelecidos por relações duradouras onde os sujeitos não possuem, como em outros bairros da cidade, laços com o trabalho tão fortes por conta da instabilidade e da precariedade que marcam seus papéis profissionais. Nota-se, dessa forma, que o espaço ocupado pelo trabalho na vida das classes médias é, na periferia, destinado ao pedaço. “Para além da soleira da casa, portanto, não surge repentinamente o resto do mundo. Entre uma e outro situa-se um espaço de mediação cujos símbolos, normas e vivências permitem

reconhecer as pessoas diferenciando-as” (Ibidem, p. 117).

Se as periferias guardam essa diversidade, parece que o trabalho dos jornalistas envolvidos nesse jornalismo periférico está em consonância com a necessidade de uma abordagem dialógica e plural, embora as linhas editoriais tragam um direcionamento mais específico do que o comumente aventado pela imprensa hegemônica. A suposta contradição, na verdade, revela que o olhar das periferias, embora específico e engajado com uma parcela do território urbano, é tão diverso quanto o universo mais amplo da própria urbes. Para apreendê-lo em sua complexidade é preciso acionar a utopia de que fala Medina (1996), e entender de que forma isso vem sendo perseguido pelos jornalistas da periferia é o ponto central da pesquisa em andamento. Espera-se compreender de que maneira o fazer comunicacional que se materializa nas narrativas periféricas é colocado em prática – objetivo maior da pesquisa em andamento da qual este artigo é parte. ■

[MARA ROVIDA MARTINI]

Professora do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura da Universidade de Sorocaba (Uniso) e doutora em Ciências da Comunicação pela Universidade de São Paulo (USP).

E-mail: mara.rovida@prof.uniso.br

Referências

BITTENCOURT, Maria Clara Aquino. Jornalismo, inovação e empreendedorismo: questões sobre modelos de negócio em contexto de crise. **Líbero**, São Paulo, v. 1, n. 41, p. 74-87, 2018.

BORGES, Thiago. **Jornalismo periférico**: o diálogo social solidário nas bordas urbanas: diário de campo. Sorocaba: [s.n.], 2018. Pesquisa em andamento.

CARVALHO, Guilherme; BRONOSKY, Marcelo. Jornalismo alternativo no Brasil: do impresso ao digital. **Revista Pauta Geral**, Ponta Grossa, v. 4, n. 1, p. 21-39, 2017.

CHAMPAGNE, Patrick. A visão midiática. In: BOURDIEU, Pierre (coord.). **A miséria do mundo**. Petrópolis: Vozes, 1997. p. 63-85.

DAMATTA, Roberto. **A casa e a rua**. Rio de Janeiro: Guanabara Koogan, 1991.

DURKHEIM, Émile. **Da divisão do trabalho social**. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

GEERTZ, Clifford. **A interpretação das culturas**. Rio de Janeiro: LTC, 2008.

INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA (IBGE). Censo 2010. Rio de Janeiro: IBGE, 2011.

MAGNANI, José Guilherme Cantor. **Festa no pedaço**: cultura popular e lazer na cidade. São Paulo: Unesp: Hucitec, 1998.

MEDINA, Cremilda. **Sonha Mamana África**. São Paulo: Epopéia, 1987.

MEDINA, Cremilda. **Povo e personagem**. Canoas: Ulbra, 1996.

MEDINA, Cremilda. **A arte de tecer o presente**: narrativa e cotidiano. São Paulo: Summus, 2003.

NONATO, Cláudia; PACHI FILHO, Fernanda Felício; FIGARO, Roseli. Relações de comunciação em novos arranjos alternativos e modelos de produção da notícia. **Líbero**, São Paulo, v. 1, n. 41, p. 100-115, 2018.

OLIVEIRA, Dennis de. **Jornalismo e emancipação**: uma prática jornalística baseada em Paulo Freire. Curitiba: Appris, 2017.

ROVIDA, Mara. **Jornalismo em trânsito**: o diálogo social solidário no espaço urbano do trânsito. São Carlos: Edufscar, 2015.

ROVIDA, Mara. Apuração in loco: o impacto do trabalho de campo no fazer jornalístico. **Triade**, Sorocaba, v. 4, n. 8, p. 2-14, 2016.

ROVIDA, Mara. Narrativas periféricas: protagonismo feminino promovido pelo trabalho de mulheres jornalistas. In: ENCONTRO NACIONAL DE PESQUISADORES EM JORNALISMO, 15., 2017, São Paulo. **Anais [...]**. Brasília, DF: Associação Brasileira de Pesquisadores em Jornalismo, 2017. p. 1-16.

SANTOS, Milton. **Economia espacial**: críticas e alternativas. São Paulo: Hucitec, 1979.

SANTOS, Milton. **O espaço do cidadão**. São Paulo: Studio Nobel, 2002.

SILVA, Livia Lima da. **Jornalismo periférico**: o diálogo social solidário nas bordas urbanas: diário de campo. Sorocaba: [s.n.], 2018. Pesquisa em andamento.

HIP HOP COMO RESISTÊNCIA E ESPAÇO DE OPRESSÃO NAS RELAÇÕES DE GÊNERO: UMA ANÁLISE DO DISCURSO DE VACILÃO E TREPadeira

[ARTIGO]

Renata Barreto Malta

Universidade Federal de Sergipe.

Departamento de Comunicação Social

Jônatas Breno Silva Santos

Universidade Federal de Sergipe.

Departamento de Comunicação Social

Jonathan Batista dos Santos

Universidade Federal de Sergipe.

Departamento de Comunicação Social

Tássia Azevedo Santos Souza

Universidade Federal de Sergipe.

Departamento de Comunicação Social

Verilane dos Santos Mota Santos

Universidade Federal de Sergipe.

Departamento de Comunicação Social

[RESUMO ABSTRACT RESUMEN]

O presente estudo consiste na análise das músicas “Vacilão” e “Trepadeira”, de autoria do rapper Emicida, utilizando o protocolo de Análise de Discurso (AD) proposto pela pesquisadora Katarini Miguel (2014). O artigo suscita discussões sobre as relações de poder a partir do gênero, a cultura do Hip Hop e o machismo escancarado, discrepante com a resistência feminista ainda emergente nas produções culturais desse universo. Baseando-nos nos Estudos Culturais, buscamos elucidar conceitos e significados relevantes para essa pesquisa. Ademais, propomos observar, a partir do corpus, os aspectos da construção de sentido das letras das músicas, a manifestação do eu lírico nas obras, em contraste com o posicionamento do autor, o discurso ideológico, o encadeamento de ideias, associações e analogias, os quais revelam o sexismo que prevalece nesse espaço considerado de resistência.

Palavras-chave: Estudos Culturais. Hip Hop. Machismo. Resistência. Análise do Discurso.

This study consists in analyzing the songs “Vacilão” and “Trepadeira”, by the rapper Emicida, applying the protocol based on Discourse Analysis proposed by the researcher Katarini Miguel (2014). The article evokes discussions about power relations based on gender, the Hip Hop culture and the explicit male chauvinism, discrepant with the feminist resistance, still in emergency in cultural productions of this universe. Based on Cultural Studies, the article elucidates concepts and meanings relevant for this research. Furthermore, it proposes to observe, through the corpus, the aspects of meaning construction of the lyrics, the manifestation of the poetic persona in the productions, contrasting with the author position, the ideological discourse, associations and analogies, revealing the sexism that prevails in this space of resistance.

Keywords: Cultural Studies. Hip Hop. Male Chauvinism. Resistance. Discourse Analysis.

Este estudio consiste en analizar las músicas “Vacilão” y “Trepadeira”, de autoría del rapper Emicida, utilizando el protocolo de Análisis del Discurso (AD), propuesto por la investigadora Katarini Miguel (2014). El artículo provoca discusiones sobre las relaciones de poder a partir del género, la cultura del Hip Hop y el machismo explícito, discrepante con la resistencia feminista aun emergente en las producciones culturales de este universo. Basándonos en los Estudios Culturales, buscamos elucidar conceptos y significados relevantes para esta investigación. Además, proponemos observar, a partir del corpus, los aspectos de la construcción del sentido de las letras de las músicas, la manifestación de la persona poética en las obras en contraste con el posicionamiento del autor, el discurso ideológico, el encadenamiento de ideas, asociaciones y analogías, que revelan el sexismo que prevalece en ese espacio considerado de resistencia.

Palabras clave: Estudios Culturales. Hip hop. Machismo. Resistencia. Análisis del discurso

1. Estudos Culturais e as relações de poder a partir do gênero

Em linhas gerais, Hall (2006) afirma que os Estudos Culturais estão geneticamente relacionados a um modo de produção de análise cultural que faz convergir princípios e preocupações acadêmicas com exigência de intervenção concreta, ou seja, articula inquietações simultaneamente teóricas e preocupações consistentes com a polis. Logo, essa dinâmica apresenta um grande nível de variação nas investigações realizadas na seara dos Estudos Culturais, já que esse duplo cuidado com a teoria e com prática tem efeitos diversos, apresentando resultados práticos e divulgando recursos reguladores.

O campo dos Estudos Culturais surge, de forma organizada, através do *Centre for Contemporary Cultural Studies (CCCS)*, diante da alteração dos valores tradicionais da classe operária da Inglaterra do pós-guerra. [...] As relações entre a cultura contemporânea e a sociedade, isto é, suas formas culturais, instituições e práticas culturais, assim como suas relações com a sociedade e as mudanças sociais, vão compor o eixo principal de observação do CCCS (ESCOSTEGUY, 2001, p. 1).

Assim, os Estudos Culturais abarcam a diversidade dentro de cada cultura e as múltiplas culturas e sua complexidade. Focam, também, em investigações orientadas das relações de poder e dominação entre culturas distintas, as quais devem ser questionadas, e nas formas de inserção, preponderância e continuidade de pensamentos ideológicos hegemônicos que promovem essas relações e formações sociais. Para Williams (2007, p. 200):

Hegemonia depende, para seu domínio, não apenas de sua expressão dos interesses de uma classe dominante, mas também de sua aceitação como “realidade normal” ou “senso comum” por aqueles que, na prática, lhe são subordinados.

Nessa afirmação, o autor direciona os holofotes à complexa e horizontal relação entre identidades hegemônicas e subordinadas, revelando que o difícil embate se dá porque a “realidade normal”, a qual privilegia um grupo em detrimento do outro, é aculturada e naturalizada, também, entre os não hegemônicos. Entendemos que essa naturalização se dá, primordialmente, nos sistemas simbólicos de representação, espaços em que as produções culturais ecoam. Nessa perspectiva, essas produções criam mensagens ideológicas que serão comunicadas para seus receptores, os quais as decodificam e constroem significados, revelando, assim, o papel e o poder das produções culturais na regulação das atividades cotidianas e nas formações sociais. Como exemplo, temos a difusão de práticas que inferiorizam as mulheres e enfatizam a natureza sexuada do poder.

Em uma breve contextualização histórica, com a institucionalização da família patriarcal – fundada na defesa da propriedade, onde o pai tem autoridade máxima e a descendência é patrilinear – a mulher é tratada como um ser subordinado e suas atividades são associadas à reprodução da espécie humana, a quem caberia gerar, amamentar e criar, e aos afazeres domésticos, incluindo o cuidado da casa e do marido. Essa designação idealiza a imagem da mulher como naturalmente maternal, uma justificativa para mantê-la num quadro de subordinação ao homem, violando grande

parte de seus direitos e excluindo-a dos espaços públicos.

Com o passar do tempo, a burguesia capitalista lançou a mulher no trabalho industrial, criando uma nova situação fundamental às condições de igualdade da mulher, mas, ao mesmo tempo, procurando manter ao máximo a ideologia da família patriarcal. Desse modo, proclama, paralelamente, a igualdade dos cidadãos perante a lei, mas resiste a estender esse princípio às mulheres, justificando a inferioridade da mulher por causa de aspectos biológicos que “naturalmente” lhe destinam à maternidade, educação das crianças, cuidados domésticos, e subserviência ao homem, para ser subjugada por ele. Trazemos, aqui, as contribuições de Silva (2007, p. 87), quem enfaticamente desconstrói a base essencialista como justificativa para a condição da mulher na sociedade.

Basear a inferiorização das mulheres ou de certos grupos “raciais” ou étnicos nalguma suposta característica natural ou biológica não é simplesmente um erro “científico”, mas a demonstração da imposição de uma eloquente grade cultural sobre uma natureza que, em si mesma, é – culturalmente falando – silenciosa. As chamadas interpretações biológicas são, antes de serem biológicas, *interpretações*, isto é, elas não são mais do que a imposição de uma matriz de significação sobre uma matéria que, sem elas, não tem qualquer significado. Todos os essencialismos são, assim, culturais.

A trajetória da mulher se transforma com o feminismo, movimento mundial que busca o empoderamento feminino para atingir a igualdade de gênero e, assim,

libertar a sociedade de padrões patriarcais opressores. O feminismo possibilita reestruturações econômicas, sociais, políticas e culturais, além de propiciar mudanças nas relações pessoais e no reconhecimento do “próprio eu”. Ao apresentar em seu texto os efeitos do movimento feminista sobre os Estudos Culturais, Hall (2006, p. 97) é categórico: “quando o feminismo arrombou a janela, todas as resistências, por mais insuspeitas que fossem, vieram à tona... Foi precisamente aí que descobri a natureza sexuada do poder”. Esse abalo nas estruturas patriarcais institucionalizadas, ainda em processo, significou uma reconfiguração identitária da mulher como sujeito social, florescendo identidades fragmentadas. Aquele eco uníssono que representava o feminino na sociedade foi refratado e a consciência de que a identidade é um processo, uma construção instável, e não uma manifestação determinada passou, processualmente, a se instaurar.

Esse processo produz o sujeito pós-moderno, conceptualizado como não tendo uma identidade fixa, essencial ou permanente. A identidade torna-se uma “celebração móvel”: formada e transformada continuamente em relação às formas pelas quais somos representados ou interpelados nos sistemas culturais que nos rodeiam. É definida historicamente, e não biologicamente. O sujeito assume identidades diferentes em diferentes momentos, identidades que não são unificadas ao redor de um “eu” coerente. Dentro de nós há identidades contraditórias, empurrando em diferentes direções, de tal modo que nossas identificações estão sendo continuamente deslocadas. Se sentimos que temos uma identidade unificada desde o nascimento

até a morte é apenas porque construímos uma cômoda estória sobre nós mesmos ou uma confortadora “narrativa do eu”. A identidade plenamente unificada, completa, segura e coerente é uma fantasia (HALL, 1999, p. 13).

2. As produções culturais e o sexismo

As produções culturais são, em sua maioria, agentes hegemônicos que reproduzem e reafirmam o sistema já estabelecido, sendo assim, temos a Indústria Cultural como uma forma otimizada da ideologia e a produção artística como uma ferramenta de confirmação. Segundo Adorno (1971), a indústria cultural atinge a massa, mas não é produzida por ela, é a cultura sob o interesse do capital industrial produzida para aquisição e consumo em massa. “Nenhuma atividade cultural tem realidade e significação em si mesma, mas é sempre reduzida a uma expressão direta ou indireta de um fator econômico que o precede e controla, ou de um conteúdo político determinado por uma posição ou situação econômica” (WILLIAMS, 1979, p. 87). O popular só teria sentido, segundo Hall (2006, p. 246), quando significasse resistência, e não o consumo de um povo, ou mesmo a produção de um povo. “A cultura popular é um dos locais onde a luta a favor ou contra a cultura dos poderosos é engajada”. É por ter a possibilidade de se tornar resistência que, para Hall, a cultura popular importa. A possibilidade de disputar espaço – ainda que de forma bastante desigual – com a ideologia hegemônica, como a machista,

a qual encontra facilmente materialidade nas produções que habitam os sistemas simbólicos de representação. Os recursos culturais produzidos e reproduzidos de maneira extenuante reiteram seus conteúdos e preservam a posição privilegiada de determinados grupos sociais. Há, assim, um gerenciamento do comportamento moral e das práticas sociais da massa por meio das práticas culturais ao tempo que padrões ideológicos são enraizados e aculturados na sociedade de maneira progressiva e contínua. No entanto, não se trata de um movimento estático, como bem afirma Hall (2006, p. 243):

As tradições não se fixam para sempre: certamente não em termos de uma posição universal em relação a única classe. As culturas, concebidas não como “formas de vida”, mas como “formas de luta” constantemente se entrecruzam: as lutas culturais relevantes surgem nos pontos de intersecção.

Tais efeitos não são imediatos, ocorrem por estratégias de aculturação, e por serem menos visíveis e mais naturais, a resistência a eles se torna ainda mais difícil. A hegemonia é dinâmica e se fortalece por meio de diversos agentes sociais – Igreja, escola, família, organizações culturais, mídia –, depende de um “senso comum” pensando e agindo de uma mesma maneira, reproduzindo o atual por meio do consumo ideológico e de uma lógica circular de produção cultural e distribuição de mercadorias.

As modificações nos modos de pensar, nas crenças, nas opiniões, não ocorrem mediante “explosões” rápidas, simultâneas e generalizadas, mas sim, quase sempre, através de “combinações

sucessivas”, de acordo com “fórmulas” “de autoridade” variadíssimas e incontroláveis. A ilusão “explosiva” nasce da ausência de espírito crítico [...] Na esfera da cultura, aliás, as “explosões” são ainda menos frequentes e menos intensas [...] se a paixão é impulsiva, a cultura é produto de uma complexa elaboração” (GRAMSCI, 2006, p. 207).

3. Movimento hip hop: um lugar de resistência e opressão

Partimos da premissa de que a resistência se dá por meio de manifestações contra-hegemônicas. As minorias estigmatizadas pelos grupos privilegiados veem nas produções culturais um espaço de empoderamento, como já bem afirmamos nas palavras de Hall (2006). Esses grupos se reconhecem e passam a buscar nas suas próprias identidades a forma como devem e querem ser representados. A música se tornou uma estratégia, uma “arma” para reestruturação, um elemento de ruptura que permite questionar conceitos preestabelecidos. Já as ruas são um cenário de luta, onde as produções artísticas tomam forma, conteúdo e ritmo, bem como passam a ser um local de entretenimento.

Nos anos 60, com a intervenção do DJ jamaicano Kool Herc, introduz-se no Bronx, em New York, a técnica dos famosos *sound systems* e as festas nas praças. Nessas ocasiões, Herc não somente tocava, como usava o aparelho de mixagem para criar novas músicas. Alguns dos seus seguidores aprofundaram sua técnica, o

mais célebre deles foi Grandmaster Flash que inaugurou o *scratch*, o uso da agulha arranhando o vinil em sentido contrário, à medida que se improvisava discursos seguindo o ritmo da música, uma espécie de “repente” ou cadência eletrônica que ficou conhecida como RAP (*rhythm and poetry*) (VIANNA, 1998 apud NOVAES, 2002). Essa cadência carregava levadas bem fraseadas e rimas bem-feitas, por vezes politizadas, outras vezes cantadas de formas banais e sexualizadas, em cima do instrumental.

Desde então, diversas formas de manifestações apareceram no gênero musical em questão, com o intuito de diminuir a violência e a opressão entre os pares, estabelecendo batalhas de cunho artístico e ideológico. Para a pesquisadora Wivian Weller (2000), a origem, no Brasil, dos grupos por trás dessas iniciativas, foi motivada pela segregação racial, assim como pelo recorte de classe. Identificados como negros da periferia, encontram na música expressão cultural e política, uma forma de resistir à opressão e marginalização, em um movimento de valorização racial e étnica. Não obstante, esse tipo de *rap* carrega linguagens/conteúdos que expressam as suas realidades, lutas e diferentes manifestações artísticas.

Desse modo, o hip hop surgiu nas ruas com um linguajar construído para propagar ideologia por meio da expressão oral, corporal, do ritmo, rima e poesia. Muitos se referem ao hip hop como a “CNN da periferia”, ou seja, um canal de notícias que retrataria através do hip hop uma forma de denunciar as dificuldades e necessidades de todas as classes excluídas (periferias, guetos etc.). Apesar de significar resistência e a voz das minorias, essa realidade não se aplica a

todos os grupos sociais oprimidos socialmente. Se por um lado o hip hop significa resistência, por outro também atua como forma de opressão.

A música rap propaga representações machistas sobre a mulher, e nesse sentido, os grupos femininos inseridos no Hip Hop têm procurado questionar essas representações, e o posicionamento inferior que muitas vezes lhe é atribuído, reivindicando assim, visibilidade cultural e política (RODRIGUES; MENEZES, 2013, p. 29-30).

Atentando-se aos discursos hegemônicos no âmbito do movimento hip hop em relação à participação das mulheres, notamos uma relação de opressão e subordinação, principalmente aos associados às desigualdades de gênero. As mulheres têm por meio de suas produções desafiado essas ideologias, e por outras vezes, ainda, acabam aderindo ao discurso do opressor. Isso se dá pela naturalização dos posicionamentos machistas tanto na sociedade quanto nas produções artísticas. A presença das mulheres no movimento hip hop tem sido significativa para a realização de denúncias sociais e para propor novas formas de pensar, inserindo um discurso igualitário e representativo numa sociedade ainda tão marcada por valores e condutas machistas. Rodrigues e Menezes (2013, p. 5) apontam ainda que, mesmo se tratando de um universo sexista que desfavorece as mulheres, “o movimento também pode se configurar como um espaço de visibilidade e participação política das mulheres”.

Portanto, as mulheres do rap trazem em suas letras uma forma de expressar suas experiências em relação à cultura machista,

como a rapper Yabas, na música “Desabafo feminino”; “Muitos homens nos olham e nos julgam objetos/ Esse é o conceito machista de homens diversos/ Fazendo separação de gênero e poder/ Ditando as regras do que pode ou não fazer” (2011). Na tentativa de empoderar-se, essas mulheres criam resistência por meio de produções contra-hegemônicas e se inserem em um cenário até então inacessível.

4. Metodologia

Para analisar o *corpus* do presente estudo, composto pela música “Vacilão” e a música “Trepadeira”, ambas do rapper e compositor Emicida, além da revisão bibliográfica, será utilizado um protocolo de análise proposto pela pesquisadora Katarini Miguel (2014) baseado na Análise do Discurso, que busca, por meio da observação e descrição dos componentes textuais – léxico, argumentos e fatores de destaque –, revelar a forma de narrar, os aspectos ideológicos do discurso, bem como os mecanismos que tangem a materialidade do discurso propriamente dito. Paralelamente, o procedimento abarca o alcance, a propagação da mensagem, a análise da ubiquidade desse discurso, se está presente ou não em diversas plataformas, mensurando assim a dimensão desses fatores contextuais. Segundo Orlandi (2007, p. 26), a Análise do Discurso “visa à compreensão de como um objeto simbólico produz sentidos, como ele está investido de significância para e por sujeitos”. Assim, para as análises, o Quadro 1 esquematiza o procedimento adotado no *corpus*.

[Quadro 1]
Protocolo de Análise

Protocolo de Análise
1. Análise do texto linguístico
1.1 Itens lexicais de destaque
1.2 Técnicas de argumentação identificadas
1.3 Elementos de destacabilidade
2. Componentes externos ao texto
2.1 Fotos/desenhos/imagens
2.2 Vídeos
2.3 Cores/cena predominante
3. Repercussão – contexto
3.1 Conteúdo presente nas redes sociais?
3.2 Repercutiu em outros meios de comunicação?

Pontuamos, ainda, que a música “Vacilão” faz parte do álbum *Sua mina ouve meu rap também*, de 2010, já a música “Trepadeira” aparece no álbum *O glorioso retorno de quem nunca esteve aqui*, de 2013. A seleção do *corpus* não é aleatória. Além de buscar, aqui, uma análise do discurso de produções culturais do universo acima exposto, consideramos que essas produções representam um duelo, cuja letra propõe explicitar as consequências de uma traição em um relacionamento amoroso. A primeira, “Vacilão”, representa o homem traidor, julgado pela sociedade ao desrespeitar sua companheira. A segunda, “Trepadeira”, a mulher, crucificada após o adultério. Entendemos que sua análise tem um potencial frutífero por permitir uma comparação da forma como homens e mulheres são socialmente interpretados após apresentarem um comportamento similar e, assim, podem revelar papéis sociais alicerçados no gênero.

5. Análise I – Música “Vacilão”

5.1 Itens lexicais de destaque

As utilizações de itens lexicais como *vacilão*, *alma fria*, *débil mental*, demonstram um posicionamento crítico do eu-lírico em relação ao personagem masculino da música, com o uso de uma expressão de uso corrente nas periferias, “vacilão”, que desaprova o homem, condena sua postura e atitudes, reprova seu comportamento negligente em relação à mulher. De modo contrário, o uso de expressões como *a melhor*, *a mais de fé*, *a especial*, revelam a tentativa de exaltação das qualidades da mulher.

O predomínio do tempo verbal presente é um recurso utilizado no enredo para conferir atualidade à situação, mesmo sendo perceptível que as ações já se encontram concluídas, dá a falsa ideia de que ocorrem no momento em que são enunciadas. Trata-se também de um artifício utilizado para que o personagem, o Vacilão, rememore os fatos ocorridos.

5.2 Técnicas argumentativas

A letra da música constitui-se em torno do uso de figuras de linguagem, do uso da ironia e de argumentos. Os versos são de caráter questionador, que reprovam as atitudes do personagem, que ocasionam a partida da mulher, a expressão “Ela meteu o pé” evidencia esse acontecimento de forma bastante coloquial. Há uma clara tentativa de valorização da figura feminina, percebe-se essa intencionalidade no discurso, porém esse mesmo discurso está implicitamente carregado de ideologia machista. Frases como “Hoje cê sabe a dimensão que

a cama tem”, “A mesa de café é farta de solidão”, corroboram isso, pois tratam com ironia o estado de solidão em que se encontra o homem. A segunda frase estabelece um paradoxo ao associar os termos “fartura” e “solidão”, para demonstrar que na ausência da mulher a mesa do café é vazia. A falta da mulher é percebida prioritariamente na cama e na mesa.

O questionamento “Como cê deixou ela partir?” no verso da música revela uma postura dominadora, que priva a mulher do seu direito de ir e vir, a isenta do seu livre-arbítrio, colocando o homem como responsável por decidir ou permitir o que deve ser feito. Expressões como “porque você nunca valeu o que o gato enterra”, “Sem perceber fez por merecer cada anel de saturno”, mostram que o eu-lírico concorda com o desfecho da história, que o castigo reservado ao homem é mesmo ficar sozinho.

As utilizações das expressões “De várias fatias do bolo ela era a com cereja”, “Cê trocou ouro por bijuteria”, estabelecem a comparação e exaltação de uma mulher em detrimento das demais, um elemento individual e outros componentes do todo. Dessa forma, ele negligencia a diversidade e uniformiza as mulheres a partir de um estereótipo.

5.3 Destacabilidade

O maior fator de destaque está na figura construída a partir do personagem, o *Vacilão*, que é tema central da música. Na sua composição estão presentes todos os aspectos – infidelidade, negligência, caráter dominador – que desencadearam toda a problemática da música, o rompimento com a mulher.

5.4 Componentes externos ao texto

A construção de frases incisivas, o posicionamento combativo e questionador do eu-lírico, a agressividade no uso de algumas expressões, uso de gírias que fazem parte de uma determinada comunidade linguística, são todos elementos que dependem tanto da compreensão interna, quanto de fatores externos, extralinguísticos do texto.

5.5 Repercussão

5.5.1 Conteúdos presentes nas redes digitais YouTube, Facebook e blogs?

A música datada de 2010 não repercutiu significativamente nas mídias digitais a época do seu lançamento, porém, logo após a polêmica instaurada com a música “*Trepadeira*” e também com o pronunciamento do Emicida em sua carta aberta em sua página no Facebook, em que ele, para efeitos de comparação, cita a música “*Vacilão*”, esta voltou de certa forma aos holofotes, entrando no centro das discussões, mesmo que de maneira não muito significativa.

5.5.2 Quantidade de comentários, compartilhamentos e distribuição

YouTube: O áudio oficial da música “*Vacilão*” contabiliza 44.336 visualizações, 597 sinalizações de “gostei”, 5 sinalizações de “não gostei” e 12 comentários, todos os comentários apresentam uma manifestação de conteúdo positivo em relação à obra.

6. Análise II – música “Trepadeira”

6.1 Itens lexicais de destaque

A escolha de palavras como *trepadeira*, *Maria-sem-vergonha*, *fim de feira*, *erva daninha*, *costela-de-adão* e *biscate* evidenciam um posicionamento sexista, machista e reducionista da sexualidade da mulher por parte do emissor, reproduzindo um discurso opressor e agressivo, fazendo a utilização de itens lexicais de cunho pejorativo que depreciam a figura feminina, bem como o uso do vocábulo *gostosa* configura-se como um assédio por parte do cantor, ademais, esse vocábulo indica a sexualização e objetificação do corpo feminino a partir da perspectiva masculina. Está intrínseco na utilização desses termos o pensamento de senso comum, um plano de ideias que se constrói dentro do ideológico social, que reafirma normas sociais e a ideologia machista preponderante.

6.2 Técnicas argumentativas

A estrutura do texto se constrói em cima de jogos metafóricos os quais comparam a mulher com flores agradáveis e apreciadas, indicando a delicadeza e fragilidade do sexo feminino: “Margarida era rosa, bela, cheirosa e grampola, pique casa das camélia, gostosa!”, “Flor de laranjeira ou primavera inteira”; “Cabelos como samambaia e xaxim flor”. **É importante uma análise das associações de ideias e as intenções contidas em cada uma delas:** “Tru, azeda o caruru” para sinalizar uma suposta negligência com os afazeres domésticos, reforçando a ideia de que a mulher é a responsável por eles. Assim, segundo essa perspectiva, a mulher que não possui “dotes culinários”

é depreciada; “costela-de-adão, raspou o cabelo de Sansão” para relacioná-la à ideia de traição, referenciando a história bíblica de Dalila e Sansão; “dava mais do que chu-chu”, “mas você não dá, ou melhor, dá, mas pra todo mundo!” para criticar veementemente a sexualidade livre da mulher e tolher o direito sobre o próprio corpo; “perto dela as outras são capim, pô”, “chamei de banquete era fim de feira”, para estabelecer uma hierarquia dentro do próprio gênero e classificá-las dentro do segmento como inferior; “dando sol e água, e vendo brotar erva daninha”, para colocá-lo como o típico arquétipo masculino, no papel de provedor, enquanto a mulher é submissa, dependente dos cuidados do homem e culpabilizada por todo o mal; “dei todo amor, tratei como flor, mas no fim era uma trepadeira”, para demonstrar a sua frustração, desencadeada pelo formato de mulher idealizada e normatizada, reforçando que a mulher é também emocionalmente dependente do homem; “Mamãe olhou e me disse: isso aí é igual trevo de quatro folhas, quer comer, come, mas não dá sorte”, para sinalizar o preconceito em relação ao comportamento da mulher dentro do próprio gênero feminino, o qual é permissivo com relação à sexualidade masculina e reprovador no que concerne à feminina; “Merece era uma surra de espada de São Jorge, um chá de comigo-ninguém-pode”, para propor um castigo físico e direto às mulheres, explicitando que a violência doméstica não passa de uma punição merecida e provocada pela própria mulher ao não se comportar de forma socialmente desejável, forma essa normatizada a partir de uma lógica machista e patriarcal.

Assim, o enredo se desenvolve por meio de uma sequência de ações

e acontecimentos que vão se desenca-
deando ao longo da canção, em cada
estrofe, tanto construindo a problemática,
quanto apresentando os argumentos do
produtor.

6.3 Destacabilidade

O próprio título da música é o maior
fator de destacabilidade, pois, ao se refe-
rir à mulher de forma conotativa, sin-
tetiza dentro da própria significação do
termo todo o discurso ideológico contido
na obra.

6.4 Componentes externos ao texto

Esses componentes estão presentes
na proposição de uma intertextualidade na
música. Ao trazer as personagens bíblicas,
Eva e Dalila, o produtor relaciona toda a
carga semântica contida nessa figura femi-
nina da música, desse modo, está implícita a
ideia latente de infidelidade, traição e pecado.

A inserção de um ícone religioso, a
Madre Teresa de Calcutá, em contrapar-
tida, revela o desejo do produtor de que
sua amada tenha carácter virginal, puro,
sacro, que, sobretudo, corresponda às suas
expectativas de matrimônio.

6.5 Repercussão

6.5.1 Conteúdos presentes nas redes digitais YouTube, Facebook e blogs?

Houve manifestações de opiniões
provenientes de um número considerável
de usuários em todas as redes analisadas,
sendo que a discussão principal se localiza

no apontamento da presença de machismo
na letra da música “Trepadeira”.

6.5.2 Quantidade de comentários, compartilhamentos e distribuição

YouTube: A música “Trepadeira” con-
tabiliza 1.078.357 visualizações, 8.224 “gos-
tei”, 447 “não gostei” e 1.991 comentários, em
sua maioria levantando um debate sobre a
real intencionalidade da letra.

Facebook: postagens em algumas pági-
nas feministas, como “Marcha das Vadias
Sampa”, com 103 curtidas, 36 comentários,
35 compartilhamentos; “Marcha das Vadias
Brasília”, 104 curtidas, 9 comentários e 17
compartilhamentos, ambas contendo em sua
maioria comentários de apoio às críticas des-
feridas pelo grupo e alguns com ofensas aos
movimentos feministas. Uma autodefesa do
artista contra a acusação da letra machista
postada em sua página oficial, com o número
de 1.670 curtidas, 761 comentários e 155
compartilhamentos. Em meio aos comen-
tários, aparecem mensagens de desacordo
e crítica veemente contra a colocação do
rapper em suas postagens, o restante se sub-
divide entre alguns que apoiam o Emicida
e outros que se expressam com conteúdo
pejorativo e ofensivo direcionado ao artista.

Blogs: O conteúdo crítico em relação
à música também está presente em alguns
blogs feministas, como, por exemplo, o
“blogueiras negras”, cuja postagem revela
a quantidade de 2,9 mil curtidas quando
postado no Facebook.

Portais: Matéria no jornal O Globo
(2013), traz um artigo que trata de toda a
problemática e polêmica apresentada após o
lançamento da música “Trepadeira” (2013).

7. Construção dos discursos: “Vacilão” x “Trepadeira”

Nesse tópico cabe uma análise comparativa do conteúdo ideológico expresso pelas duas músicas, a fim de identificar aspectos convergentes e divergentes das obras, características similares nos discursos e a probabilidade de reincidência das ideologias hegemônicas, ou seja, processos de reafirmação de ideias do senso comum.

Na música “Vacilão” a problemática é apresentada logo no início, assim, sabemos o desfecho antes mesmo da situação ser apresentada. Já na música “Trepadeira”, todo o enredo é construído e desenvolvido ao longo da música. Inicialmente, tem-se um personagem apaixonado por uma mulher, tratando-a por adjetivos elogiosos – ainda que também construídos a partir da perspectiva masculina, relacionando a feminilidade à delicadeza e à fragilidade das flores: (*rosa, bela, cheirosa, gostosa, bromélia, ipê, frondosa, lírio, orquídea* etc.). Contudo, logo esse estado ilusório tem fim, pois o personagem passa do *status* de homem apaixonado a “traído”. Dessa forma, mudam também os termos os quais ele emprega quando se refere à mulher, que passam a ser de cunho pejorativo e machista (*erva daninha, fim de feira, trepadeira, trevo de 3 folhas, costela-de-adão, biscate* etc.). Com uma postura agressiva e opressora, a obra apresenta uma quebra de expectativa por apresentar uma situação que supostamente se configurava como favorável, mas que depois se revela negativa. Em ambas as letras – logo no início, no caso de “Vacilão”, ou ao longo da produção, no caso de “Trepadeira” – existe um posicionamento desfavorável no que concerne ao comportamento dos personagens

protagonistas, no entanto, as consequências são bastante discrepantes. Enquanto o homem traidor tem como castigo ficar sozinho, a mulher é humilhada, rechaçada e violentada psicologicamente e fisicamente, mesmo considerando que ambos apresentaram comportamento semelhante, qual seja, a traição e a liberdade sexual.

A figura do eu-lírico, nas músicas, constitui uma discussão à parte. Uma obra – seja um romance, um poema, uma música – trabalha, sobretudo, calcada na ficcionalidade, nesse plano, o autor pode tanto colocar bastante de si na obra, explorando toda a subjetividade, quanto manter certo distanciamento dela ao dar voz à outra pessoa que fala, o eu-lírico. Assim, cria-se um personagem, uma personalidade que, embora não esteja isenta da subjetividade do autor, também não pode ser confundida com ele, pois, as suas vozes, os discursos que são reproduzidos por ambos nem sempre se assemelham ou equivalem. Desse modo, é imprescindível o levantamento do seguinte questionamento: como iremos delimitar a linha tênue entre o que seria a manifestação do eu-lírico na obra, o posicionamento do autor e seu discurso ideológico?

Logo após o lançamento de seu álbum “O glorioso retorno de quem nunca esteve aqui”, Emicida foi alvo de críticas em relação à música “Trepadeira”. Estas partiram, principalmente, dos movimentos feministas, mas também do público em geral, que se mostrou bastante dividido. Em uma carta aberta veiculada em sua página do Facebook, o rapper defendeu sua arte, afirmando que se tratava de uma música, uma história ficcional, que em nada representava sua opinião de forma generalizada sobre as mulheres, bem como traçou um

paralelo com outras músicas de sua autoria para mostrar que a “Trepadeira” está situada em um contexto que faz associações, dialoga com outras produções suas, entre elas, a música “Vacilão”, que narra uma situação oposta a esta. Convém mencionar uma entrevista concedida ao programa “Tas ao Vivo” em que Emicida diz:

A música “Trepadeira”, ela é uma brincadeira com um tipo de composição que é muito comum na nossa música, na boca de Moreira da Silva e Dicro, esse tipo de composição irreverente, ela é descompromissada no sentido político, não tem intenção de ser o hino nem das feministas, nem dos machistas (EMICIDA, 2013a).

Quando temos a possibilidade de ter a arte explicada pelo próprio autor, podemos observá-la por outros prismas, não é algo que influi diretamente na nossa interpretação sobre ela, mas sim na nossa percepção. Passamos a entender qual inicialmente era a intencionalidade, o que o autor objetivava com a obra. Assim, tendo como base esses pronunciamentos do artista Emicida, percebemos que não há tanto da sua subjetividade, do seu posicionamento na música, uma vez que ele se distancia da sua obra. Essa situação pode ser corroborada por outro trecho da sua carta aberta:

Peço que levem essas informações em consideração ao tecer seus comentários sobre minha conduta/carreira/intenção com essa música. Ela não tem a menor intenção de generalizar nada de pejorativo sobre as mulheres, é uma música feita a partir da perspectiva de alguém traído. [...] Peço que não sejam parciais ou até mesmo maldosas ao discordarem de meu ponto de vista, pois num

mundo com tantas perspectivas, podemos ter duas diferentes aqui, certo? E, vale lembrar, lutamos do mesmo lado. O tema do machismo no rap é importantíssimo e deve ser debatido e combatido, assim como na sociedade como um todo (EMICIDA, 2013b).

Percebemos que o posicionamento do autor e do eu-lírico são diferentes, mesmo que ele não possa ser totalmente dissociado desse discurso. Lembramos que todo discurso contém em si ideologia e, mesmo que não intencione, ele acaba propagando essas ideias, pois é, sobretudo, um formador de opinião que influencia as práticas sociais, nesse caso, práticas machistas e normatizadas. Portanto, mesmo buscando se isentar de críticas advindas principalmente dos movimentos feministas, as produções culturais aqui analisadas possuem voz própria, independente das intencionalidades do emissor e das interpretações do receptor. São conteúdos que se inserem em um sistema maior e que ressoam de forma a reforçar a ideologia hegemônica machista a qual oprime mulheres e privilegia homens.

Considerações finais

Em sua maioria, as produções culturais atingem as massas com seu ambiente lúdico, reiteram o que já se sabe e afirmam o hegemônico, mas também se tornam um lugar de ressignificações, pois as minorias veem nas produções artísticas a possibilidade de resistir às práticas e ideias que as estereotipam. Nessa mesma lógica, as mulheres buscam seus espaços e

gradativamente formulam o que ainda não foi articulado, manifestam-se nos movimentos culturais, entre eles o hip hop, para combater a ideologia machista que a sociedade e seus articuladores vêm reforçando desde muito tempo.

O movimento do hip hop, ainda que signifique resistência para algumas minorias, continua a produzir e reproduzir exaustivamente seus conceitos opressores no que concerne à relação de gênero e interpretações essencialistas. Contudo, o feminismo demonstra sua força, questionando, trazendo em pauta e interpelando essas obras. A indústria cultural ainda significa, hoje, uma barreira pela busca por empoderamento e condições sociais/políticas/econômicas/artísticas igualitárias a ser superada. ■

[**RENATA BARRETO MALTA**]

Professora efetiva do Departamento de Comunicação Social da UFS (Universidade Federal do Sergipe). Professora Permanente do Programa de Pós-Graduação *Stricto Sensu* em Comunicação Social (PPGCOM) da Universidade Federal de Sergipe. Coordenadora no Brasil do grupo de pesquisa CHISGAP (Critical, Historical and international Studies on Gender and Press). Doutora em Comunicação Social pela Universidade Metodista de São Paulo.
E-mail: renatamaltarm@gmail.com

[**JÔNATAS BRENO SILVA SANTOS**]

Mestrando do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Sergipe (PPGCOM/UFS). Bolsista Voluntário PIBIC de 2015 a 2017. Graduado em Letras pelo Centro de Ensino Superior do Vale do São Francisco (CESVASF).
E-mail: jonatasbreno@gmail.com

[**JONATHAN BATISTA DOS SANTOS**]

Bolsista PIBIC (CAPES/FAPITEC) de 2015 a 2017. Graduado do curso de Comunicação Social. Habilitação: Publicidade e Propaganda da Universidade Federal de Sergipe (UFS).
E-mail: jonathanbatista.jb@gmail.com

[**TÁSSIA AZEVEDO SANTOS SOUZA**]

Graduada do curso de Comunicação Social. Habilitação: Publicidade e Propaganda da Universidade Federal de Sergipe (UFS).
E-mail: tassia.azevedo@hotmail.com

[**VERILANE DOS SANTOS MOTA SANTOS**]

Graduada do curso de Comunicação Social. Habilitação: Publicidade e Propaganda da Universidade Federal de Sergipe (UFS).
E-mail: verilane.mota@gmail.com

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor. A indústria cultural. In COHN, Gabriel (org.). **Comunicação e Indústria Cultural**. São Paulo: Edusp, 1971.

DESABAFO feminino. Compositora e intérprete: Yabas. Recife, 2011.

EMICIDA. Emicida no #TasAoVivo. Entrevista cedida a Marcelo Tas. **Blog do Tas**, Rio de Janeiro, 28 nov. 2013a. Disponível em: <http://bit.ly/2EF5IBO>. Acesso em: 13 fev. 2019.

EMICIDA. **Queridas amigas militantes feministas**. São Paulo, 22 ago. 2013b. Facebook: EmicidaOficial. Disponível em: <https://bit.ly/2IklXcK>. Acesso em: 13 fev. 2019.

ESCOSTEGUY, Ana Carolina. Os estudos culturais. **Cartografias, website de estudos culturais**. 2001. Disponível em: <https://bit.ly/2HaBQRF>. Acesso em: 6 mar. 2019.

GRAMSCI, Antonio. **Cadernos do cárcere**: o princípio educativo. Jornalismo. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 1999.

HALL, Stuart. **Da diáspora**: identidades e mediações culturais. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2006.

MIGUEL, Katarini. **Pensar a cibercultura ambientalista**: comunicação, mobilização e as estratégias discursivas do Greenpeace Brasil. 2014. 267 f. Tese (Doutorado em Comunicação Social) – Universidade Metodista de São Paulo, São Bernardo do Campo, 2014.

NOVAES, Regina. Hip Hop: o que há de novo? In: BUARQUE, Cristina *et al.* (org.). **Perspectivas de gênero**: debates e questões para as ONGs. Recife: GTGênero, 2002.

O GLOBO. **Música de Emicida, “Trepadeira” gera críticas feministas na web**. Rio de Janeiro, 23 ago. 2013. Cultura. Disponível em: <https://glo.bo/2X1GVjN>. Acesso em: 13 fev. 2019.

ORLANDI, Eni. **Interpretação**: autoria, leitura e efeitos do trabalho simbólico. Campinas: Pontes, 2007.

RODRIGUES, Maria Natália Matias; MENEZES, Jaileila de Araújo. **Jovens mulheres rappers**: reflexões sobre gênero e geração no movimento hip hop. Tese (Mestrado em Psicologia) – Universidade Federal de Pernambuco, Departamento de Psicologia, Recife, 2013. Disponível em: <https://bit.ly/2SxDLFF>. Acesso em: 10 dez 2015.

SILVA Tomaz Tadeu da. A produção social da identidade e da diferença. In: SILVA, Tomaz Tadeu da (org.). **Identidade e diferença: a perspectiva dos Estudos Culturais**. Petrópolis: Vozes, 2007.

TREPADEIRA. Compositor e intérprete: Emicida. In: **O glorioso retorno de quem nunca esteve aqui**. São Paulo: Laboratório Fantasma, 2013.

VACILÃO. Compositor e intérprete: Emicida. In: **Sua mina ouviu meu rap também**. São Paulo: Laboratório Fantasma, 2010.

WELLER, Wivian. A construção de identidades através do hip hop : uma análise comparativa entre rappers negros em São Paulo e rappers turcos-alemães em Berlim. **Caderno CRH**, Salvador, n. 32, p. 2013-232, jan-jun. 2000.

WILLIAMS, Raymond. **Marxismo e literatura**. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.

WILLIAMS, Raymond. **Palavras-chave: um vocabulário de cultura e sociedade**. São Paulo: Boitempo, 2007.

CURADORIA
EDITORIAL
ONLINE: OS CASOS
DE *BOARDILLA*
E *MAGAZZINO*

[ARTIGO]

Anderson Santos

Universidade Federal da Bahia. Escola de Belas Artes

[RESUMO ABSTRACT RESUMEN]

Este artigo trata da experiência de curadoria editorial nas revistas online de arte Boardilla e Magazzino. Ao trazer esta experiência, pretendo enriquecer a discussão sobre o papel do curador, mostrando o seu trabalho para além do cubo branco da sala de exposição e enfatizando o caráter etimológico da palavra curadoria: cuidar, tomar conta, ou apresentar melhor. Ao mesmo tempo, ao mencionar a revista Magazzino, que se dedica exclusivamente à arte digital e, principalmente, à pintura digital, conecto este artigo à minha pesquisa sobre a arte digital e suas reverberações na pintura tradicional.

Palavras-chave: Curadoria. Revista. Online. Digital. Arte. Pintura.

This article addresses the experience of editorial curation in the online art magazines Boardilla and Magazzino. By bringing this experience, I intend to enrich the discussion on the role of curator, showing their work beyond the white cube of the showroom and emphasizing the etymological character of the word curator: to take care, or to show better. At the same time, by mentioning Magazzino magazine, which dedicates itself exclusively to digital art and especially to digital painting, I connect this article to my research on digital art and its reverberations in traditional painting.

Keywords: Curatorship. Magazine. Online. Digital. Art. Painting.

Este artículo trata de la experiencia de curaduría editorial en las revistas de arte en línea Boardilla y Magazzino. Desde esta experiencia, pretendo enriquecer la discusión sobre el papel del curador, mostrando su trabajo más allá del cubo blanco de la sala de exposición y enfatizando el carácter etimológico de la palabra “curaduría”: cuidar, encargarse o presentar mejor. Al mismo tiempo, al mencionar a la revista Magazzino que se dedica exclusivamente al arte digital y, principalmente, a la pintura digital, conecto este artículo a mi investigación sobre el arte digital y sus reverberaciones en la pintura tradicional.

Palabras clave: Curador. Revista. En línea. Digital. Arte. Pintura.

Introdução

O trabalho de curadoria editorial é, principalmente, o trabalho de construir relações. Relações entre imagens, mas também entre propostas, tecendo uma rede, um circuito. Entendemos este circuito como um conjunto de relações entre propostas e interesses que compõem um campo de possibilidades. No caso da curadoria editorial online, o cuidado em construir estas relações se dá em um momento de escassez de credibilidade e da capacidade de fixar atenção, criada pela maneira como a internet e as novas tecnologias geraram o fetiche em torno da figura do amador, que vem cada vez mais minando a nossa confiança em especialistas, curadores, profissionais e críticos. O historiador Andrew Keen, em en-

trevista a Silas Martí (2018), diz que “foi a natureza democrática desta tecnologia que nos levou a essa crise de confiança”.

A razão de nosso engajamento em projetos de curadoria editorial é uma resposta à necessidade de construir um circuito artístico perene, através de relações construídas em rede, enfrentando/contrastando/superando esse cenário de total incredulidade. Assim, criamos estratégias através da própria prática artística, ou seja, de uma maneira em que os artistas cuidam do trabalho de outros artistas, construindo um circuito de afetos a partir dos campos de atuação e influência de cada artista/curador. Essa estratégia da curadoria online se assemelha àquela proposta pela 33ª Bienal de São Paulo, em que a prática artística foi concebida como uma alternativa a essa citada alienação e passividade.

[FIGURA 1]

Capa do primeiro número da revista *Boardilla*



Fonte: Boardilla (2010)

A figura do artista-curador não é uma novidade no mundo da arte, o próprio Marcel Duchamp atuou como curador. A grande força desta prática parece encontrar-se na potência da combinação entre a proposta curatorial exposta por esse novo ente (o artista/curador) e sua própria investigação poética (sua prática artística), capaz de criar uma rede de trocas muito mais eficiente para o campo artístico, com laços muito mais próximos. Este circuito gerado pela confiança mútua entre os artistas convidados e os artistas-curadores se torna um espaço onde o fluxo de trocas se dá de uma maneira muito mais dinâmica. Esta empatia foi o cerne dos dois projetos editoriais que discutiremos ao longo deste artigo: as revistas online de arte *Boardilla* e *Magazzino*.

Boardilla, cenário e condições

Em 2010, dois pintores que tinham estudado juntos, mas que viviam em cidades diferentes, em conversas com outros artistas, ouviam deles as mesmas lamentações, entre elas: a falta de espaço para divulgação de seus trabalhos, as dificuldades econômicas, a incompatibilidade com algumas propostas curatoriais verticais e a constante presença de um ou mais intermediário entre eles, os artistas, e o público. Esses problemas eram levantados por artistas de diferentes linguagens, que se encontravam em diferentes estágios profissionais, ou seja, existia uma rede de artistas que se conectavam por questões em comum e que concordavam com o fato de, como sugere o jornalista Claudio Renato em texto de apresentação do *Catálogo Boardilla*, “que a

dependência de instituições e intermediários sufocava a arte e os artistas” (SANTOS et al., 2014, p. 12). Por que não conectá-los, então, em um mesmo circuito, controlado por eles mesmos, criando um novo ente: o “artista-curador” ou, como prefere o artista multimídia, professor, curador e crítico Ricardo Basbaum (2005, p. 2), o “artista-etc”?

Quando um artista é artista em tempo integral, nós o chamaremos de “artista-artista”; quando o artista questiona a natureza e a função de seu papel como artista, escreveremos “artista-etc” (de modo que poderemos imaginar diversas categorias: artista-curador, artista-escritor, artista-ativista, artista-produtor, artista-agenciador, artista-teórico, artista-terapeuta, artista-professor, artista-químico etc).

Em setembro de 2010, Anderson Santos propôs a Daniel Freire, que mora em Barcelona, mas que estava de férias em Salvador, criar uma revista online de arte para divulgar, entre os dois países, os seus trabalhos e as obras de artistas emergentes contemporâneos. Os dois tinham como referência a revista online hoje extinta *Ideia Fixa*, um portfólio para ilustradores brasileiros que, a cada número lançado, propunha um tema para que os ilustradores pensassem e desenvolvessem para o próximo número. O material produzido por eles era então recolhido, selecionado e publicado pela equipe editorial capitaneada por Janara Lopes, fundadora da revista, e sua sócia Camila Vieira. *Ideia Fixa* era uma referência porque, utilizando os recursos do *plug in Java*, ao virar as páginas da revista, se tinha a sensação, quase real, de estar lendo uma revista impressa.

Anderson Santos e Daniel Freire, que conhecia as ferramentas tecnológicas

necessárias para a realização da ideia, fizeram várias provas para definir e afinar o desenho gráfico da revista, o nome e seu conteúdo, até que, em setembro de 2010, lançaram *Boardilla* através da plataforma Issuu (<https://issuu.com/boardilla>), que, assim como *Ideia Fixa*, mimetizava a passagem das páginas de uma revista real. Para o primeiro número, os artistas-curadores trouxeram uma seleção de obras e textos de artistas de seu círculo de amizades, além de seus próprios trabalhos. *Boardilla#1* trazia: fotografias de Rogério Ferrari e Cecília Tamplenizza, desenhos do argentino Andrés Rubio e Caius Marcellus, os trabalhos em pintura de Virginia de Medeiros, Anderson Santos e Daniel Freire, as infogravuras de Elias Santos, o poema de Paula Brum e a propaganda da cerveja do Grupo de Intervenção Artística, o GIA. Como estratégia de divulgação, foi criada uma *mailing list* a partir da junção dos contatos pessoais, e cada um dos artistas lançou em seus perfis do Facebook o *link* da revista e, assim, iniciou-se a construção de uma rede que conta com uma média de 3.700 leitores a cada número lançado.

Boardilla convidava artistas que os artistas-curadores filtravam através de pesquisas nas redes sociais e, aos poucos, foi definindo-se que o foco de interesse da revista seria a arte figurativa contemporânea, independente de sua linguagem, mas com especial interesse por obras que faziam uma relação direta com o tratamento da figura humana, tema caro aos dois pintores, e em torno do qual desenvolvem suas pesquisas poéticas. Além de um editorial em suas primeiras páginas, a revista propunha que as imagens das obras fossem acompanhadas por pequenos textos de autoria dos próprios artistas, contando um pouco do seu processo

e privilegiando, assim, a voz de cada convidado. Este recurso era um posicionamento político que estimulava a criação de uma plataforma única para a expressão pessoal – hoje usáramos a expressão “lugar de fala” –, convidando os artistas a falarem por si, como protagonistas da própria luta e movimento. Os artistas-curadores do Coletivo Boardilla explicavam então:

Queríamos reunir artistas que admirávamos numa publicação visualmente bem cuidada, e que, principalmente, privilegiasse a obra e a voz de cada convidado. Para isso, destinamos um espaço da revista para que o artista acompanhasse as imagens de suas obras com um pequeno texto, contando um pouco de seu trabalho. Ao longo de 3 anos, propomos a pintores, escultores e fotógrafos de soltar e transmitir suas vozes. A maioria aceitou essa proposta dirigindo-se pessoalmente aos leitores ou em terceira pessoa, enquanto alguns poucos preferiram que curadores ou outros artistas o fizessem por eles. Assim, ao ler este catálogo e as edições online da revista, se tem a oportunidade, cada vez mais rara, de entrar em contato direto com o pensamento de quem faz arte, sem que a figura do crítico, curador, produtor cultural, ou jornalista apareça necessariamente como intermediário. Não temos nada contra estes profissionais, mas nosso objetivo é criar um trajeto mais curto entre o criador e o público, sem pedágios (SANTOS et al., 2014, p. 8).

Já no terceiro número da revista o projeto ampliou sua rede e equipe. Cecília Tamplenizza e Elena Panzetta, duas fotógrafas italianas que colaboravam desde o início das atividades de *Boardilla*, se efetivaram como membros do coletivo responsável

pela pesquisa, seleção de artistas, editoração, tradução de textos e divulgação da pesquisa, estendendo o alcance do circuito de atuação, que antes era entre artistas de duas línguas – português e espanhol –, a artistas italianos. Assim, a revista *Boardilla* foi ganhando forma entre as cidades de Salvador, Barcelona e Milão, passando a ter uma periodicidade quadrimestral e a ser trilingue. Esta ampliação do campo de atuação permitiu parcerias com outras duas iniciativas editoriais independentes, ambas argentinas: a revista *Bex* (<http://www.bexmagazine.com/>), dedicada à fotografia latino-americana, e o coletivo de arte RedArte, que era um portal de divulgação para artistas latino-americanos. Sem estas parcerias, que permitiram o intercâmbio de artistas entre as publicações, *Boardilla* não teria acesso ao trabalho de pintores como Max Rodrigues ou Alejandro Rosemberg, por exemplo.

Com o intuito de organizar melhor todas as publicações, disponibilizando-as em um só lugar, e não de maneira dispersa, como nas redes sociais, o coletivo criou um blog a partir de ferramentas gratuitas da internet (www.boardilla.wordpress.com), incluindo o trabalho de artistas de vídeo e cinema – linguagens que, na época, por limitações tecnológicas, não podiam estar na revista online. Aos poucos, *Boardilla* foi ampliando seu campo de atuação e, em 2014, foi publicado o *Catálogo Boardilla*, uma seleção de obras de vinte artistas que tinham participado dos oito primeiros números da revista online. Graças aos recursos do edital do Fundo de Cultura do estado da Bahia, foram impressos 1.100 volumes do catálogo, que foi distribuído gratuitamente para instituições culturais (museus, galerias, centros culturais) do Brasil, da Espanha e da Itália, e cada artista participante recebeu em seu

endereço vinte cópias do catálogo, com o intuito de disseminar fisicamente o alcance da revista.

Em ocasião do lançamento do catálogo, foram organizadas duas exposições. A primeira exposição na galeria de arte Luiz Fernando Landeiro, em Salvador, com os artistas Fábio Magalhães, Cecilia Tamplenizza, Elias Santos, Daniel Freire, Anderson Santos, Zé de Rocha, Rogério Ferrari, Joãozito e Devarnier Hembadom Apoema. Essa mostra teve a montagem e a expografia a cargo da Blade Design, uma empresa de Lanussi Pasquali e Joãozito, responsável pela montagem de diversas mostras em Salvador. E a segunda exposição aconteceu em Barcelona, na Casa Elizalde, com obras de Daniel Freire, Nuno Carvalho, Sergio Grispello, Clara Nubiola, Elena Panzetta, Monica Subidé, Xevi Solà, Tercero e Miquel Wert, e se chamou *Materia y Memoria*, uma referência ao título do livro do filósofo Henri Bergson. Depois, a convite do antropólogo italiano Andrea Staid, Anderson Santos e Cecilia Tamplenizza apresentaram o catálogo na Nuova Accademia di Belle Arti (Naba) em Milão, distribuindo exemplares dos catálogos impressos e percorrendo sobre o percurso editorial de *Boardilla*.

Em cinco anos de atividade, *Boardilla* conseguiu se tornar um veículo confiável para artistas publicarem suas obras, com uma média de 3.700 leitores a cada lançamento e 58 mil acessos totais. Depois de lançar dezesseis números, o coletivo decidiu se desfazer porque os artistas-curadores não tinham mais como manter o alto nível editorial sem investimentos externos, o que sacrificaria a independência do projeto. Como diretriz básica, a revista não trazia

em suas páginas nenhuma publicidade e todo o trabalho para a sua realização era não remunerado. Com o tempo e o volume de demandas, que aumentaram por conta do crescimento da audiência, o coletivo se encontrou sem condições de continuar o trabalho, encerrando suas atividades em dezembro de 2016. Outro motivo também foi a mudança do protocolo de intenções das redes sociais onde a revista era divulgada. A partir de 2015, as bases de compartilhamento das postagens principalmente no Facebook mudaram, permitindo a rede a cobrar pela divulgação do conteúdo publicado. Destarte, o Facebook se transformou junto à Google na maior plataforma de publicidade paga do mundo digital, se antes a revista conseguia 2.500 visualizações a cada postagem de lançamento de um número novo, de maneira orgânica, com a nova política, o Facebook passou a restringir os acessos às postagens com potencial comercial para que pudesse cobrar pela sua divulgação. Já em 2006, Henry Jenkins em seu livro *Cultura da convergência* tinha exposto este problema:

A nova cultura política — bem como a nova cultura popular — reflete o jogo de forças entre os dois sistemas de mídia: um de radiodifusão e comercial, o outro, destinado a um público menor e alternativo. É mais provável que novas ideias e pontos de vista alternativos surjam no ambiente digital, mas a mídia comercial vai monitorar esses canais, procurando conteúdos que possam cooptar e circular (JENKINS, 2008, p. 301).

Todas as edições da revista continuam disponíveis no blog e na plataforma Issuu, mas no editorial do número 16 da revista o coletivo assim se despede:

Este é o último número de Boardilla.

Ao longo de quatro anos editamos essa revista de arte quadrimestral, gratuita, trilingue, sem publicidade e sem qualquer financiamento. Feita de maneira voluntária por quatro pessoas, usando ferramentas gratuitas da internet.

Nos parece ter criado uma boa janela para os artistas que decidiram aceitar nosso convite, mas entendemos que agora é a hora de concluir esse projeto, para dar espaço a novas produções. Nestes quatro anos, podíamos talvez ter feito mais, mas estamos contentes com nossos resultados.

Todos os números da revista continuam disponíveis na plataforma Issuu, assim como o conteúdo do nosso blog. Desejamos que a semente que plantamos floresça em outras cabeças e ideias como essa surjam ainda mais fortes e belas (BOARDILLA, 2016).

Outras convergências

Com o término de *Boardilla*, descobrimos que existia uma nova realidade que nos interessava e que nos parecia muito pouco explorada: a da arte digital. Existiam artistas interessantíssimos, obra singulares, mas estes trabalhos não estavam nos livros ou revistas de arte, começamos, assim, a nos perguntar o porquê. Primeiro entendemos que era difícil delimitar o que era arte digital, o site Artsy (2016), hoje o maior portal digital com conteúdo voltado às artes visuais, define assim a arte digital:

Categoria geral para trabalhos criados usando tecnologia digital, seja na forma de hardware tangível, como monitores de computador ou eletrônicos, ou software, como editores gráficos, sites e linguagens de programação. Às vezes chamada de “arte de computador” ou “arte de nova mídia”, a arte digital desafia os limites entre os médiuns. Desde obras de arte de computador como as interpretações algorítmicas de Hiroshi Kawano das icônicas pinturas quadriculadas de Piet Mondrian, passando pela programação e impressão digital nos anos 60, até o cartucho de Cory Arcangel gerado pela Nintendo “Super Mario Clouds” (2002), a arte digital existe em um estado constante de fluxo conforme a tecnologia continua a avançar e se transformar (DIGITAL ART, 2016).

Este é um campo muito amplo e em constante transformação, como o próprio campo da arte, Dario D’Ambra (2013, p. 1) em seu texto *A arte contemporânea na era digital* discute como os avanços tecnológicos sempre estiveram atrelados aos avanços artísticos, no início do artigo o autor diz:

O mundo da arte sempre esteve muito atento aos avanços tecnológicos, para fazer dois exemplos basta pensar a pintura a óleo e a tela, que, por suas qualidades, foram logo adotadas pela grande maioria dos pintores. Se, posteriormente, não se deram particulares avanços de caráter técnico, as motivações são principalmente individuadas no nível de refinamento e versatilidade expressiva, que os meios artísticos já tinham atingido, e na inexistência de novos meios. Esta estaticidade acabará em 1816, ano que assinala o nascimento da fotografia. Do

século XIX em diante, a arte será continuamente abalada pela tecnologia, que a cada vez proporcionará novas possibilidades expressivas e, com isso, trará consigo, de tempos em tempos, discussões sobre a legitimidade de novas formas de arte. A última dessas grandes reviravoltas, começou nos anos sessenta e ainda está em vigor, foi causada pelo advento do digital, que com seu impacto criou novos tipos de arte contemporânea.

Hoje nota-se a popularização dos smartphones e dos tablets e seus aplicativos com as mais diversas funções, inclusive apps com a capacidade de transformar fotografias em pinturas dos grandes mestres ou em desenhos com os mais ricos detalhes, todos ao alcance dos dedos e de maneira muito simples, rápida e fácil, ideal para o compartilhamento online nas redes sociais. Estes aplicativos se tornaram uma febre e um dos mais populares da categoria diz, em sua campanha marketing, ter mais de 110 milhões de usuários felizes. Nesse contexto, a indústria, sempre atenta, também lançou aplicativos profissionais para desenho e pintura, os primeiros, mais rudimentares, permitiam uma experiência muito básica, parecida àquela proporcionada em computadores pelo software, hoje extinto, Microsoft Paint. Rapidamente, a tecnologia avançou e os dispositivos ficaram mais baratos e com uma capacidade de processamento maior, dotando os novos aplicativos para smartphones e tablets de recursos muito parecidos e próximos do que atualmente é o mais importante software de manipulação de imagens, o Photoshop. A própria Adobe, a empresa responsável pelo desenvolvimento do Photoshop criou uma linha de aplicativos artísticos para dispositivos móveis.

Estes apps procuram simular a experiência real do desenho diretamente sobre a tela retroiluminada do dispositivo móvel, o uso destes esteve quase que restrito a ilustradores e artistas gráficos e só se popularizou entre artistas das belas artes quando, no ano de 2009, o pintor inglês David Hockney apresentou um conjunto de pinturas feitas com seus dedos diretamente na tela de um smartphone. Inaugurando a exposição itinerante *A bigger exhibition*, com pinturas feitas em um tablet, o título se refere à sua obra mais conhecida *A bigger splash*, dos anos 1960. Para pintar essas obras, Hockney usou os dedos, deslizando-os diretamente na tela do tablet ou do seu smartphone. Antes dele, vários artistas já tinham usado computadores para criar suas obras, desde Andy Warhol que já no início dos anos 80 pintou com um mouse, até o mais recente desenvolvimento do software de manipulação de imagens Photoshop e seus similares que abriram um campo enorme de possibilidades para o trabalho de fotógrafos e ilustradores. Quando apareceram as primeiras mesas gráficas que se conectam ao computador e que com uma caneta permitem ao usuário manipular ou criar imagens, seu uso é logo popularizado entre os ilustradores, dinamizando seu trabalho.

Outra novidade que estes aplicativos proporcionaram é a possibilidade de reproduzir em vídeo cada linha, ou pincelada, realizada em cada documento/obra/tela, permitindo uma nova experiência para seus usuários: a de ver a si mesmo no ato de trabalhar. Hockney, impressionado com esta experiência, declarou a Martin Gayford, em entrevista ao jornal *The Telegraph*:

Até ver meus desenhos repetidos no iPad, nunca me vi desenhar. Alguém me

observando estaria se concentrando no momento exato, mas eu sempre estaria pensando um pouco à frente. Isso é especialmente verdadeiro em um desenho em que você está se limitando, um desenho de linha, por exemplo. Quando você está fazendo, fica muito tenso, porque precisa reduzir tudo a termos muito simples (GAYFORD, 2010, n.p.).

Estas pinturas de David Hockney modificaram todo o nicho restrito a que se destinavam esses aplicativos e inseriram de vez a pintura digital nas discussões sobre arte contemporânea. Primeiro, porque tratavam de temas sagrados para as Belas Artes como a originalidade e o caráter único da obra de arte, já que essas obras poderiam ser reproduzidas e compartilhadas *ad infinitum*. O que existe é, também, uma modificação no suporte da pintura, algo bastante semelhante ao que ocorreu com a música digital. Gayford, comparando uma mesma obra de David Hockney em dois dispositivos diferentes, chega à conclusão:

Cada imagem como aparece em outro iPhone ou laptop é mesmo idêntica ao original, embora Hockney ressalte que, mesmo com um item manufaturado como esse, provavelmente haverá diferenças mínimas. Mesmo assim, o desenho no meu telefone não só se parece com o dele, digitalmente e em quase todos os aspectos é o mesmo. Isto é profundamente subversivo para o mercado de arte como o conhecemos, com seu foco no trabalho original assinado (GAYFORD, 2010, n.p.).

O artigo “A música na época de sua reprodutibilidade digital” de Sérgio Amadeu Silveira (2009) contém boas ideias para se pensar a pintura feita em tela de cristal.

Citando Walter Benjamin, Silveira diz que o *hic et nunc* (“aqui e agora”), a autenticidade, a *aura*, da obra de arte no digital não podem ser encontrados numa única obra física, mas sim no processo, na produção. O fato de estarmos rodeados por telas de cristal líquido, as chamadas telas digitais, e o uso desses aplicativos e meios, modifica a nossa percepção do que é produzido, percebido e consumido como Arte. Não por acaso, Benjamin cita na epígrafe do ensaio *A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica* o texto “La conquête de l’ubiquité” das *Pièces sur l’art* de Paul Valéry:

Nossas belas-artes foram instituídas, assim como os seus tipos e práticas foram fixados, num tempo bem diferente do nosso, por homens cujo poder de ação sobre as coisas era insignificante face àquele que possuímos. Mas o admirável incremento de nossos meios, a flexibilidade e precisão que alcançam, as ideias e os hábitos que introduzem, asseguram-nos modificações próximas e muito profundas na velha indústria do belo. [...] É preciso estar ciente de que, se essas tão imensas inovações transformam toda a técnica das artes e, nesse sentido, atuam sobre a própria invenção, devem, possivelmente, ir até ao ponto de modificar a própria noção de arte, de modo admirável (BENJAMIN, 1975, p. 9).

Estes novos meios, o smartphone e o tablet, com sua tela maior, transformaram a experiência da pintura digital, mas não só. O componente principal destes aparelhos eletrônicos é uma tela de cristal líquido retroiluminada, a luminosidade criada por esta tela modifica a nossa percepção das cores. A cor das imagens que vemos nestas telas são diversas e parecem sempre mais

vívidas. Devido ao uso constante desses aparelhos, estamos todos nos acostumando a essa mudança.

Grande parte dos pintores, hoje, usa a tela de cristal líquido de tablets, smartphones e computadores como referência para a pintura de cavalete, pois, assim, pode ampliar a imagem de referência e chegar a detalhes mais precisos. Como resultado desta prática, o que notamos é que a pintura de cavalete ou tradicional, é, atualmente, um fruto da interação com estes novos aparatos que a cada dia se tornam mais poderosos e que pretendem tornar a experiência dos usuários cada vez mais fluida ou, como prefere Roy Ascott (2003, p. 275), mais biológica ou úmida: “o mundo seco do computador está se unindo ao mundo biológico molhado dos sistemas vivos, produzindo o que se pode chamar de mídias úmidas”. Ainda, para Ascott, essas novas mídias tornar-se-ão o substrato da arte do século XXI, quando os cruzamentos entre telemática, biotecnologia e nanoengenharia informarão e darão substratos cada vez mais intensos ao processo de trabalho dos artistas.

Novos artistas que estiveram em contato desde seu nascimento com aparatos digitais e que se habituaram ao uso de softwares para desenho e pintura, como o extinto Microsoft Paint, trazem esta contaminação muito evidente em suas pinturas. Estas evidências se encontram no modo do qual tratam a figura, recortando, sobrepondo e compondo, através de softwares de manipulação, as imagens que irão servir de referência para suas pinturas, como faz o venezuelano Benjamin Garcia (2018). Em sua página “Time-lapses”, podemos assistir a um vídeo do pintor trabalhando uma tela e, simultaneamente, consultando a imagem

de referência em um computador e em um tablet apoiado a um cavalete, ampliando os detalhes. Chama-nos a atenção o fato de que, para melhor visualizar as imagens das telas de cristal líquido, o pintor bloqueou parte da janela de seu luminoso ateliê, recusando o uso da luz natural, tão cara aos pintores modernos.

Em toda esta revolução, causada pelo uso destas novas tecnologias, o fenômeno que nos chama mais a atenção é o da convergência de várias disciplinas em um único trabalho, de ferramentas diferenciadas e a possibilidade de criações diferentes, aspectos muitas vezes percebidos pelos artistas como liberdade. O digital permite combinar desenho, pintura, fotografia, tipografia, música, vídeo, entre outros, facilmente, sem precisar recorrer necessariamente a materiais adicionais, que podem criar limites temporais, técnicos e econômicos à criação.

Salienta-se que:

A tecnologia digital de manipulação de imagens tornou mais evidente as manifestações da remixabilidade, mas os procedimentos técnicos que regem essas imagens podem ser identificados desde o começo do século XX. Diamond (2003) afirma que a cultura remix “empresta” sua técnica de procedimentos de movimentos das vanguardas artísticas do modernismo tardio e do pós-modernismo, como apropriação, colagem, dadá, grafite, mail art, objetos manipulados, fotomontagem, pop arte, arte processual e rascunho de vídeo (NESTERIUK, 2016, p. 49).

O termo remixabilidade foi adotado por Manovich (2005, p. 1) que o denomina: “o

processo transformativo por meio do qual os meios e as informações que organizamos e compartilhamos podem ser recombinaados e construídos de modo a criar novas formas, conceitos, ideias, mashups e serviços”. Ao criar uma pintura digital usando um aplicativo em um tablet, além de poder ver o vídeo de sua execução em tempo acelerado, desde seu esboço à última pincelada, podemos editá-lo, adicionando música e outros elementos gráficos. A pintura inicial se converte, assim, em outra obra, que combina diversas linguagens e que pode ser apresentada em diversos suportes tecnológicos como TV, quadros digitais e outros aparelhos dotados de monitor e som ou, ainda, pode ser compartilhada nas redes sociais, permitindo, assim, que o público interaja com ela. Tudo isto pode ser criado a partir de um só aparelho.

Lembrando mais uma vez Jenkins (2008, p. 59):

A convergência é um processo cultural. Refere-se ao fluxo de imagens, ideias, histórias, sons, marcas e relacionamentos através do maior número de canais midiáticos possíveis. Um fluxo moldado por decisões originais, tanto em reuniões empresariais quanto em quarto de adolescentes. Moldado pelo desejo de empresas de mídia de promover ao máximo as marcas, e pelo desejo dos consumidores de obter a mídia que quiserem, quando e onde quiserem.

Em 2015, começamos a usar algumas dessas ferramentas, descobrindo a pintura digital e a possibilidade de pintar num iPad utilizando aplicativos profissionais para desenho e pintura. Durante todo aquele ano, nos dedicamos a produzir com esta ferramenta. Paralelamente a esta descoberta,

oferecemos aulas de pinturas digital e tradicional na escola de artes ODA, em Milão. Nossa pesquisa sobre a arte digital criada em dispositivos móveis desembocou na criação, junto a Cecilia Tamplenizza e Giovanna Agostoni, da Startup Ripensarte (ripensarte.org) dedicada à pesquisa e ao desenvolvimento de ideias e de produtos para a arte digital e seus artistas. Nesta pesquisa conhecemos o portal DigitalArts (digitalartsonline.co.uk), um centro de referência para artistas digitais com informações, tutoriais e propaganda de produtos. Como uma das estratégias de atuação de Ripensarte, pensamos na possibilidade de criar uma nova revista dedicada à arte digital, com a missão de ampliar o debate sobre a pintura digital, e, em setembro de 2016, iniciamos a publicação da revista online *Magazzino* (magazzino.ripensarte.org).

Uma das razões que nos levaram a editar uma revista dedicada à arte digital foi a enorme desconfiança que é gerada ao usar o termo “arte digital”, pois percebemos que, ao falar em arte produzida em computadores, tablets ou smartphones existe um preconceito que nos leva logo à imagem de um embuste, uma trapaça que pretende esconder as incapacidades técnicas de quem produziu, o que em muitos casos é verdadeiro, mas ainda nos questionamos acerca da legitimidade dessa crítica. Será que não é uma maneira de tapar o sol com uma peneira, obscurecendo o que realmente importa? Atualmente, estamos totalmente habituados ao digital que se tornou redundante continuar a usar a dicotomia analógico/digital, pois o confim entre essas realidades é a cada dia mais indefinido, basta pensar, por exemplo, que, desde os anos oitenta, quase toda a ilustração editorial é realizada totalmente de modo digital, outro exemplo

são os games. Atualmente ganhamos os recursos de realidade aumentada e de inteligência artificial através de smartphones que conversam conosco, resolvendo problemas de maneira muito mais eficaz que um cérebro humano, entre milhares de aplicações em todos os âmbitos de atuação humana. A arte está totalmente inserida nesse processo.

Em *Magazzino*, a intenção é deixar claro que se uma obra é interessante e provoca em quem a vê algo de sentido, não é importante o modo como foi realizada, se é uma escultura de laser, um desenho a carvão, uma pintura digital, um óleo sobre tela, o que importa é a qualidade da obra, sua capacidade de atingir nossos sentidos e nos fazer mudar a maneira de ser e pensar o mundo, mesmo que apenas por um instante ou gerando uma pequena dúvida em nosso pensamento cotidiano. Assim como *Boardilla*, *Magazzino* é uma revista online de arte gratuita, mas ao contrário da anterior, possui o suporte de uma empresa e de uma equipe com experiências e campos de atuação diferenciados, que permite a manutenção de um site próprio e uma estrutura mais eficiente de produção, porque acreditamos na revista como um braço fundamental na estratégia de comunicação e posicionamento de marca da nossa empresa que se ocupa basicamente de encontrar o elo entre a tradição e a inovação em cada um de nossos produtos. Sendo assim, a estrutura criada através da startup Ripensarte nos torna capazes de publicar o trabalho de cinco artistas a cada número da revista, com uma periodicidade de duas edições por ano e uma média de 75 páginas a cada edição. Diferente de *Boardilla*, cada edição tem um recorte curatorial diverso, com foco de interesse específico seja na relação

da pintura com os novos meios, o retrato na contemporaneidade, ou a relação entre pintura e fotografia na produção digital, por exemplo.

A seleção de artistas para a *Magazzino* é feita através de pesquisa em redes sociais, como: grupos especializados do Facebook (Digital artists, iPad artists, procreateart); na rede social Behance, desenvolvida pela empresa Adobe, que serve como um grande portfólio para criativos em geral; Artstation, uma rede social que funciona também como um portfólio para artistas digitais com foco na indústria de games; Instagram, que se mostrou um bom instrumento quanto à agilidade em receber o retorno dos convidados; a mais recente, Showcase, uma

sessão do site do aplicativo Procreate, para a pintura digital em iPads. Com esse novo projeto, *Magazzino*, que se encontra em seu segundo ano de execução, pudemos ressaltar que, mais uma vez, a empatia criada pela figura dos artistas-curadores facilita as aproximações. Conhecer desde dentro as problemáticas que envolvem a produção e divulgação de obras digitais facilita e potencializa o trabalho de curadoria de *Magazzino*, pois é importante ressaltar que, para um artista que tem como produto final um arquivo digital, seja ele vídeo ou imagem ou um game, a relação de confiança é fundamental, uma vez que quando o arquivo digital deixa o dispositivo do seu criador, pode ser replicado e modificado infinitamente.

[Figura 2]

Capa da primeira edição da revista *Magazzino*



Fonte: *Magazzino* (2016)

Consideração final

Desde a criação de *Boardilla*, muitas outras revistas online dedicadas à arte apareceram na internet brasileira, a revista *Dasartes* é um exemplo, muitas outras foram extintas como a já citada *Ideia Fixa*, que se transformou em um *hub* de serviços para artistas e criativos brasileiros. Fora do Brasil, são inúmeras as publicações como, por exemplo, a revista *PoetsandArts*. Neste cenário, *Magazzino* vem tentando se afirmar como uma referência para artistas e amantes da arte, e, principalmente, da arte digital, em três línguas, sem perder as suas características de publicação gratuita, com a clara intenção de valorizar e potencializar a colaboração e confiança entre artistas, elementos fundamentais na construção de um circuito ativo capaz de atrair a atenção de um público cada vez mais propenso à dispersão. ■

[ANDERSON SANTOS]

Mestrando no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes da UFBA, em Processos Criativos em Artes Visuais. É pintor e fez parte do coletivo responsável pela edição de *Boardilla*, atualmente é diretor artístico de *Ripensarte* e responsável pela curadoria e edição da revista *Magazzino*.
E-mail: andep8@gmail.com

Referências

ASCOTT, Roy. Quando a onça se deita com a ovelha: a arte com mídias úmidas e a cultura pós-biológica. In: DOMINGUES, Diana. **Arte e vida no século XXI**: tecnologia, ciência e criatividade. São Paulo: Unesp, 2003.

BASBAUM, Ricardo. Amo os artistas-etc. In: MOURA, Rodrigo (org.). **Políticas institucionais, práticas curatoriais**. Belo Horizonte: Museu de Arte da Pampulha, 2005. Disponível em: <https://bit.ly/2SX9EXW>. Acesso em: 14 fev. 2019.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica. In: **Textos de Walter Benjamin**. São Paulo: Abril Cultural, 1975. (Coleção Os Pensadores)

BOARDILLA. **Boardilla#1**, v. 1, 2010. Disponível em: <https://bit.ly/2IfmNaB>. Acesso em: 15 fev. 2019.

BOARDILLA. **Boardilla#16**, v. 16, 2016. Disponível em: <https://bit.ly/2IaOSjf>. Acesso em: 14 fev. 2019.

D'AMBRA, Dario. **L' arte contemporanea nell'era digitale**. Disponível em: <https://bit.ly/2VOQWMm>. Acesso em 14 fev. 2019.

DIGITAL ART. **Artsy**, [S.l.], 2016. Disponível em: <https://bit.ly/2GJQE8v>. Acesso em: 29 jul. 2018.

GARCIA, Benjamin. Time-lapses. **Benjamin Garcia Art**, Bogotá, 2018. Disponível em: <https://bit.ly/2N6lTM8>. Acesso em: 14 fev. 2019.

GAYFORD, Martin. David's Hockney iPad art. **The Telegraph**, London, 20 out. 2010. Disponível em: <https://bit.ly/2OOrZAY>. Acesso em: 29 jul. 2018.

JENKINS, Henry. **Cultura da convergência**. São Paulo: Aleph, 2008.

MAGAZZINO. **Magazzino#1**. v. 1, 2016. Disponível em: <https://bit.ly/2tkoclU>. Acesso em 14 fev. 2019.

MANOVICH, Lev. **Remixability and modularity**. 2005. Disponível em: <https://bit.ly/2D-zLkkQ>. Acesso em: 14 fev. 2019.

MARTÍ, Silas. Inteligência artificial vai mudar todos os relacionamentos humanos. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 5 mar. 2018. Disponível em: <https://bit.ly/2tfLImN>. Acesso em: 29 jul. 2018

NESTERIUK, Sergio; TAÚ, Marcio Rodrigues. Design audiovisual: remixabilidade na obra de Saul Bass. **Novos Olhares**, São Paulo, v. 5, n. 1, p. 45-55, 2016.

SANTOS, Anderson et al. **Catálogo Boardilla**. Salvador: Boardilla, 2014.

SILVEIRA, Sérgio Amadeu. A música na época de sua reprodutibilidade digital. In: PERPETUO, Irineu Franco; SILVEIRA Sérgio Amadeu (org.). **O futuro da música depois da morte do CD**. São Paulo: Momento Editorial, 2009.

TELEVISUALIDADES DA MATRIZ RELIGIOSA ESPÍRITA NA TELENÓVELA BRASILEIRA

[ARTIGO]

Marcos Vinicius Meigre e Silva

Universidade Federal de Minas Gerais.

Faculdade de Comunicação Social

[RESUMO ABSTRACT RESUMEN]

Este trabalho busca investigar quais marcas televisuais estão presentes na conformação das chamadas telenovelas espíritas e quais fatores socioculturais justificam tais construções. Sustentados nos estudos visuais e no estilo televisivo, identificamos produções que reverberam aspectos como reencarnação, pluralidade das existências, condição espiritual dos seres e atuação sobre médiuns como categorias fundamentais e em poroso diálogo com o imaginário nacional acerca da espiritualidade. Buscamos entender a especificidade do meio televisivo ao tratar de uma mediação tão arraigada em nossas sociedades latinas: a religiosidade.

Palavras-chave: Estilo Televisivo. Espiritualidade. Telenovelas.

This study seeks to investigate which television brands are present in the conformation of the so-called spiritist soap operas and which sociocultural factors justify such constructions. Based on visual studies and television style, we identify productions that reverberate aspects such as reincarnation, plurality of existences, spiritual condition of beings and acting on mediums as fundamental categories and porous dialogue with the national imaginary about spirituality. We seek to understand the specificity of the television medium when dealing with a mediation so deeply rooted in our Latin societies: religiosity.

Keywords: Television Style. Spirituality. Soap operas.

Este trabajo busca investigar qué marcas televisivas están presentes en la conformación de las llamadas telenovelas espíritas y cuáles factores socioculturales justifican tales construcciones. Basándose en los estudios visuales y en el estilo televisivo, identificamos las producciones que reverberan aspectos como la reencarnación, la pluralidad de las existencias, la condición espiritual de los seres y la actuación sobre médiums como categorías fundamentales y en diálogo poroso con el imaginario nacional acerca de la espiritualidad. Buscamos entender la especificidad del medio televisivo al tratar de una mediación tan arraigada en nuestras sociedades latinas: la religiosidad.

Palabras clave: Estilo Televisivo. Espiritualidad. Telenovelas.

Introdução

A inextrincável relação entre mídia televisiva e matrizes religiosas perpassa a constituição da sociedade brasileira desde que esse aparelho eletrônico aportou em nossas terras, na década de 1950. De lá para cá, as religiões ocuparam lugar de notoriedade nos palanques da TV, regando de misticismo, credences e esperanças a audiência popular-massiva. Programas de auditório promovendo curas espirituais, telejornais enfatizando o poder de mobilização das peregrinações religiosas e enfrentamentos político-religiosos alçados ao centro dos debates jornalísticos são alguns dos exemplos canônicos de como a religião é inserida na televisão em imbricação direta com as culturas nacionais.

Porém, em termos de aceitação crítica, a mídia televisiva sofreu e permanece enfrentando grandiosos embates para se posicionar como objeto cultural de relevância no cenário nacional (BARBOSA, 2010). Nessa envergadura, distanciando-se das correntes reducionistas que negligenciam as potencialidades do meio televisivo, este trabalho não apenas intenciona romper com tais posturas arcaicas sobre os processos comunicacionais como também pretende avançar num importante passo para esse campo: tornar evidente a dimensão formal dos textos televisivos para estudar os aspectos socioculturais em jogo na conformação dos produtos midiáticos. Para esse investimento específico, debruçamo-nos sobre um dos gêneros televisivos de maior vitalidade, capacidade de reinvenção e adaptação, adoção de aparatos tecnológicos e incorporação de temáticas sociais: a telenovela. Desde os primórdios da televisão no Brasil, esse

gênero permeia os investimentos das emissoras, bem como o imaginário e as memórias sociais, dado o proeminente sucesso alcançado pelas obras ficcionais, a ponto de se internacionalizarem sem, no entanto, perderem a capacidade de diálogo poroso com as culturas locais/regionais para as quais são produzidas (MARTÍN-BARBERO; REY, 2001).

Aliado à visibilidade atingida pela TV no contexto cultural brasileiro, tendo na telenovela uma expressão singular desta empreitada, investiga-se aqui a inserção do espiritismo em obras ficcionais produzidas pela dramaturgia nacional, evidenciando marcas televisuais de problematização da doutrina espírita na telenovela. A prerrogativa de cunho sócio-histórico é o elemento norteador da pesquisa, pois, com base num recuo cronológico, foram identificadas diversas produções sustentadas em preceitos do espiritismo. O corpus empírico deste artigo contempla eventos narrativos de telenovelas produzidas e exibidas nas últimas décadas, ressaltando as seguintes: *A viagem*, *Anjo de mim*, *Alma gêmea*, *Amor eterno amor*, *Escrito nas estrelas*, *Alto astral* e *Além do tempo*. O recorte de obras sinaliza a recorrente evocação do espiritismo na TV brasileira, atrelando-se ao já consolidado melodrama as marcas de uma matriz religiosa significativamente relevante para a realidade sociocultural de nosso país: a crença no espiritualismo. Os críticos de TV e as audiências em geral vêm denominando as telenovelas anteriormente citadas de “novelas espíritas”, sinalizando a emergência de um possível subgênero.

Diante desse esboço inicial, esclareço que o intento da pesquisa não é abarcar

a pluralidade das obras já assentadas nas bases doutrinárias espíritas ou espiritualistas, mas indicar a protuberante produção televisiva de cunho espiritual, num diálogo poroso entre mídia e religião como traços da conformação televisiva nacional. Outras telenovelas, não contempladas aqui, salientam aspectos do espiritismo e merecem destaque, mas, no recorte deste texto, optou-se por analisar as obras de maior projeção, visibilidade, notoriedade, repercussão e citação quando o assunto é a imbricação entre os campos do espiritismo e da telenovela. Assim, sustento a ideia de investigar as tessituras que se conformam a partir da relação entre mediações religiosas de nossa cultura e matrizes constitutivas do melodrama televisivo. De modo sintético, nosso percurso investigativo busca levantar argumentos para tornar explícita a noção de que um novo subgênero estaria em conformação no segmento televisivo nacional, o das chamadas “novelas espíritas”.

Mídia e religião: mediações em jogo no espaço público

As mediações são um conceito cunhado por Jesús Martín-Barbero (2013) para explicar as condições de conformação da modernidade latino-americana, atentando-se para as especificidades do continente no tocante às ritualidades sociais, temporalidades e organizações coletivas. Segundo o autor, as peculiaridades de estruturação da América Latina fazem do continente um lugar onde a modernidade não pode ser entendida pelas

mesmas bases racionalistas que galvanizaram a Europa e os países nortistas, com um projeto de modernidade assentado em bases não identificáveis no continente americano. Por não nos enquadrarmos na racionalidade técnica desenvolvimentista europeia, as teorias nos definem como um ambiente de *modernidade atrasada*, *modernidade tardia*. Para pensadores dos estudos culturais críticos latino-americanos, como Jesús Martín-Barbero (e outros, tais como Néstor García Canclíni, Beatriz Sarlo, Guillermo Orozco Gomez, Omar Rincón), essa concepção minimiza as mediações efetivamente pulsantes na nossa organização social. Aspectos de nossa vida cotidiana, não adequados ao modelo racional, ficariam excluídos dos processos de entendimento da modernidade. A religião e suas efervescentes manifestações em nossos países latinos seriam uma destas mediações desconsideradas do processo de constituição da modernidade latina.

A religião pode ser entendida como uma mediação de expressiva relevância na atribuição de sentidos e formatação das interpretações dos sujeitos, dado que o universo religioso – plural e místico – que caracteriza o Brasil é um dos principais orientadores e agentes responsáveis pela configuração dos imaginários sociodiscursivos. É nesse sentido que a articulação entre as produções midiáticas e o campo religioso revelam uma profusão de possibilidades.

o universo religioso não deixa de estar ligado, de maneira mais ou menos direta, ao cotidiano dos telespectadores. Temas religiosos são frequentes em telenovelas. As produções trabalharam o tema de diversas maneiras, seja abrindo espaço para personagens e núcleos evangélicos,

seja colocando alguma religião como pano de fundo da trama, como o caso do hinduísmo, em *Caminho das Índias* (2009), o islamismo em *O Clone* (2002), ou o espiritismo em *A Viagem* (1994) (MARTINO, 2016, p. 63).

Os debates religiosos, portanto, permeiam a esfera pública e assumem posições centralizadoras na conformação dos públicos. Esfera pública é um lugar de abstração constituído a partir da conversa entre cidadãos motivados por interesses comuns, ou seja, interesses de ordem pública (HABERMAS, 2003). A religião, notadamente a Igreja Católica, dominou os debates no âmbito público e, nesse sentido, quando um campo domina a esfera pública, na visão de Habermas (Ibidem), seria impossível estabelecer o debate, posto que a eficiência do diálogo está condicionada ao envolvimento de todos os setores, em pé de igualdade, movidos pelos mesmos direitos. Há uma ligação direta entre mídia e religião, entendendo que ambas são campos capazes de religar instâncias separadas (os comunicantes; o sagrado e o profano).

Ao menos no Ocidente, a religião parece ter estado sempre ligada à comunicação. Da transmissão oral de ensinamentos na praça pública, modelo adotado, por exemplo, no início do Cristianismo e que parece ter sido um dos responsáveis pela expansão dessa doutrina, até a complexa mediação eletrônico-tecnológica utilizada por várias Igrejas na atualidade, é difícil imaginar a religião fora dos ambientes midiáticos existentes em cada época (MARTINO, 2016, p. 90).

O que se tem notado na mídia televisiva, particularmente na produção

ficcional, é a emergência de pluralidades religiosas na construção das narrativas, não apenas evidenciando o catolicismo (matriz religiosa dominante historicamente), mas concedendo espaços para o debate e a problematização de outras correntes. Esse movimento midiático contemporâneo vem demarcando intensas conversações sobre o potencial da TV de alçar religiosidades para o centro das produções, a ponto de reconhecermos e enquadrarmos os sentidos de algumas obras em função das religiões nelas trabalhadas. É o que vem nos fazendo pensar que novos subgêneros melodramáticos estão despontando na ficcionalidade televisiva brasileira, tais como a telenovela bíblica (Rede Record) e a telenovela espírita (Rede Globo).

Martino (Ibidem), amparado em Bourdieu e Pierucci, intitula de “dissolução do religioso” esse movimento de pulverização das matrizes religiosas: dissolver é apreendido como eliminar algo, mas significa também espalhar. Nesse sentido, o espiritismo e outras religiões antes não midiáticas vêm se dissolvendo, espalhando-se pelas mídias nacionais – num movimento de reflexo direto da expansão vivida por tais doutrinas no país. Essa dissolução do religioso, todavia, não está isenta de embates e lutas de grande projeção, iniciadas em séculos passados – como foi no caso da história do espiritismo no Brasil. Desse intrincado contexto de lutas, embates e busca por espaços na esfera pública, as religiões foram alçando novos rumos em sua história cultural brasileira, e o melodrama televisivo – outro forte elemento caracterizador de nossa cultura – não deixou escapar tais relações, evidenciadas com proeminente vitalidade nas obras ficcionais das TVs nacionais.

O melodrama e suas marcas televisuais

A telenovela brasileira é um dos produtos culturais midiáticos de maior projeção e visibilidade – tanto interna quanto externamente. Mesmo com a capacidade de se modernizar e de se alçar a outros países, nossas produções ficcionais permaneceram assentadas em bases culturais típicas do Brasil, gerando um forte processo de identificação com a audiência (MARTÍN-BARBERO; REY, 2001). Inicialmente de frequência semanal e gravada ao vivo, a telenovela foi se aperfeiçoando, estabelecendo novas regras para o gênero e consolidando um formato que lhe garante sucesso de crítica e de público. Para tanto, as bases melodramáticas advindas do folhetim “romantinesco” europeu (MARTÍN-BARBERO, 2013) encorpam nossas narrativas, bem como as influências oriundas da radionovela cubana, do teleteatro e do cinema (LOPES, 2004), que conformaram as bases para telenovela diária tal qual a conhecemos e consumimos nos dias atuais (BRANDÃO, 2010).

Dentre as características definidoras do melodrama, estão as fortes marcas dos arquétipos dos romances (mocinho, vilão, herói e bufão), a clara demarcação da dicotomia entre interesses humanos (o bem *versus* o mal), facilmente identificáveis pelo espectador, além da estrutura narrativa fragmentada em blocos e capítulos dispersos ao longo de semanas que, a conta-gotas, tece enredos entremesclados que compõem a complexidade narrativa das tramas.

Estudar telenovela é um esforço que demanda conhecer tais singularidades do

produto para melhor desenvolver as análises. A extensão das obras (que duram meses) e a longevidade do produto (há várias faixas de telenovelas ininterruptamente no ar há décadas) nos levam à impossibilidade de estudá-las em sua integridade. Por isso, no campo da comunicação, temos investido empenho em atentarmos-nos às narrativas ficcionais por meio de eventos narrativos (ROCHA; ALVES; SILVEIRA, 2013), que são micro-histórias nas quais se estabelece princípio, meio e fim e colaboram na condução das obras. Assim, selecionamos aleatoriamente pequenos trechos para nos aprofundarmos nas análises das obras. Pucci Junior (2014) ressalta que não há equívoco nessa seleção aleatória de conteúdos dentro das telenovelas, dado que a potencialidade da obra deve ser capaz de, a qualquer momento, revelar marcas substanciais que careçam de investigações mais detidas.

Outro aspecto é a metodologia empregada: as análises formais. Por vezes negligenciadas, as formas televisivas são elementos denotadores da organização sociocultural. Por isso, consideramos que estudar audiovisual requer ponderar as formas e os elementos do estilo televisivo – cenários, atuação dos atores, iluminação, trilhas (ROCHA, 2016) – capazes de revelar articulações diretas com aspectos da dimensão cultural. Essa televisualidade – formas televisivas em perene imbricação com a cultura – é o foco de nossos estudos, buscando contemplar um campo em permanente defasagem nas pesquisas em comunicação.

Atentamo-nos aos processos constitutivos da imagem televisiva, pensando na especificidade do meio como um delimitador de suas potencialidades e das sensorialidades a ele atreladas. Assim sendo,

considerar a imagem como ponto de partida é permitir que o meio se expresse a partir de suas singularidades e que, a partir daí, se entrelacem as camadas culturais investidas de significações. Mitchell (2005) é um dos autores dos estudos visuais a quem recorreremos nesta investida para adoção de um novo procedimento de análise. Para o autor, todos os meios devem ser entendidos como meios mistos, sem haver a elevação do verbal ou do visual, um em relação ao outro. Na verdade, Mitchell (Ibidem) sugere que usemos a grafia imagem/texto para nos referirmos a este procedimento que não dota de sentidos pré-determinados as imagens, não submetendo ao logos o ícone, mas permitindo que este se manifeste, tenha vida (Mitchell metaforiza as imagens como seres dotados de vida, que querem nos dizer algo sem antes serem enquadradas no discurso), para que daí se revelem os sentidos culturais que se acoclam na significação visual.

Os estudos visuais nos permitem considerar a televisão como produtora de imagens passíveis de investigação – algo que os lugares sacralizados pela semiótica e pela história da arte não permitiram ao meio –, entretanto não fornece bases metodológicas para lidar com a materialidade televisiva. Em busca desta sustentação, encontramos em Jeremy Butler (2010) os norteadores metodológicos para a análise formal-cultural aqui empreendida. Butler (Ibidem) afirma que todo produto de TV é dotado de estilo, que diz de uma composição entre imagem e som, servindo a uma função dentro do texto. Para ele, o estilo deve ser estudado em quatro dimensões: descritiva, analítica funcional, histórica e avaliativa. Este trabalho não avança até a dimensão avaliativa, mas promove as descrições das

sequências coletadas (o que ele afirma ser uma “engenharia invertida”) para identificar as funções que o estilo exerce (denotar, simbolizar, expressar, decorar, saudar/interpelar, persuadir, diferenciar ou significar imediatismo) ao longo das variações históricas consideradas.

Telenovela espírita e a formatação de um subgênero melodramático

Este trabalho investigou as principais telenovelas nomeadas pela crítica e pela audiência em geral como “telenovelas espíritas”, dada a proeminente demarcação de aspectos doutrinários no eixo central de algumas obras. Tais telenovelas, já citadas, servirão aqui apenas como exemplificações para um debate que requer maiores aprofundamentos. Temos investido em debater o espiritismo na telenovela brasileira (MEIGRE, 2017; ROCHA; MEIGRE, 2017) a fim de captar tais nuances, mas o que aqui se esboça é um quadro para lançar os pontos que justificam a categorização das obras como vinculadas ao espiritismo. Pela investigação desenvolvida, observou-se que as ficções se organizam nas seguintes categorias, intercambiáveis e não estanques: aparição e influência de espíritos; pluralidade das existências e lembranças de vidas passadas; reuniões mediúnicas e oradores/lideranças espirituais. A seguir, estas categorias são apresentadas com eventos narrativos para solidificar o debate, numa divisão que não privilegia ano de exibição nem autoria, tampouco esgota uma telenovela em si mesma, mas abre o circuito do debate a partir dos estudos formal-culturais.

Aparição e influência de espíritos

Em *Alto astral*, logo no primeiro capítulo da trama de Daniel Ortiz, exibida entre novembro de 2014 e maio de 2015 na faixa das 19h da Rede Globo, surgem as sinalizações televisuais para o mote central da trama: a influência espiritual na condução da vida dos encarnados. O personagem principal, o menino Caíque, sofreu um acidente de avião com a mãe e o irmão, tendo ficado preso entre os escombros da aeronave – sozinho, num ambiente coberto por fumaça, que quase o invisibiliza. As cenas são completadas pela trilha sonora que carrega em doses de tensão e dá o tom do perigo vivido pelo garoto. Inesperadamente, um homem jovem, de terno e voz mansa, aparece no quadro visual e dialoga com a criança. Apesar da voz suave, o tom da cena permanece tenso até que ele se oferece para ajudar o menino e “dar um jeito nisso” (a fratura na perna que o impedia de sair do local do acidente).

O homem esfrega as duas mãos e posiciona a direita sobre a perna de Caíque, como se transmitisse energias ao garoto para ele se recuperar. Há uma coloração amarelada, figurando a transmissão de poderes curativos e energias benéficas (Figura 1a). O gestual, tal qual fluidificação mediúcnica, é o ato responsável por desencadear a cura da criança, o que foi acompanhado por inserções sonoras indicando o poder curativo da ação. Tão logo terminada a ocorrência, a perna estava sã e o menino pôde se salvar.

Na sequência final deste mesmo primeiro capítulo, uma menina aparece

para Caíque, agora já adulto, perdido no meio de uma mata. A menina é um espírito interessado em uni-lo à mulher de sua vida, Laura, que também está perdida no local. Caíque persegue a garota, que corre pelo campo e atravessa árvores sob um efeito sonoro que caracteriza seu transpassar pela matéria sem qualquer dificuldade (Figura 1b). É noite, a chuva prossegue intensa, até que o intento da menina se consagra: Laura e Caíque se encontram pela primeira vez. A trilha se suaviza, a iluminação cênica se faz mais clara e fica esbranquiçada no entorno dos personagens, amenizando a escuridão que até então imperava em toda a sequência. Do alto da árvore, a menina vê o feito alcançado e sorri comemorando a conquista, uma trilha rápida tonaliza sua aparição enquanto espírito, e o fim da sequência é regado por outra trilha musical mais leve e alinhada ao tom romanesco. Dá-se, assim, o entrecabo para o desenrolar do melodrama (Figura 1c).

Escrito nas estrelas foi outra produção ficcional da Rede Globo que abordou o espiritismo em seu plote central. De Elizabeth Jhin, a obra da faixa das 18h, que foi ao ar entre abril e setembro de 2010, continua recorrentes aparições do espírito de Daniel (Jayme Matarazzo), que relutava em se distanciar da amada Viviane (Nathália Dill), encarnada que mantinha uma relação amorosa com o pai de Daniel. No evento narrativo aqui tratado, o espírito de Daniel aparece enquanto Viviane está deitada e sonolenta. Daniel é caracterizado com roupas comuns, tal qual indumentárias de um ser terreno. Sobre ele não recai qualquer efeito visual definidor de sua condição espiritual, apenas na exata hora em que ele se torna visível em cena (Figura 2a). O rapaz

sussurra no ouvido da mulher (Figura 2b), mas ela não capta as influências advindas do plano espiritual e continua proferindo algumas declarações direcionadas a ele – sem o saber tão próximo. Daniel “conversa” com Viviane durante alguns instantes, até ela adormecer em definitivo e, assim, ele a retira do corpo físico e a conduz para um ambiente espiritual (Figura 2c).

Nesta categoria analítica, como se pode notar, a aparição dos espíritos se deu de maneira a transparecer naturalidade e calma nas sequências consideradas. Em *Alto astral*, mesmo diante de um estranho, a criança não se assusta, apesar de não

o encarar como entidade espiritual. Em *Escrito nas estrelas*, as investidas espirituais do rapaz não amedrontam a mulher, mesmo quando ela já está fora do corpo físico e se depara com ele. Os espíritos estão numa espécie de equidade com os encarnados, sem qualquer recurso audiovisual que os distinga por serem seres de outra dimensão, estando vestidos como humanos (com jeans, ternos). São espíritos, nesses casos, humanizados, capazes de auxiliar na cura e na condução da vida de seus entes próximos na Terra, sem atemorizar ou causar pesar. Mesmo sem indumentárias ou adereços, seriam uma espécie de anjo-guardião para seus amados.

[Figura 1]

Imagens que caracterizam aspectos espiritualistas na novela *Alto astral*: a) espírito auxilia na recuperação de criança; b) menina, em espírito, atravessa árvore; c) casal se encontra graças a influência de espírito



Fonte: Reprodução Globoplay

[Figura 2]

Imagens que caracterizam aspectos espiritualistas em *Escrito nas estrelas*: a) aparição do espírito sob efeito visual esfumado; b) espírito acaricia a mulher; c) mulher se desprende do corpo físico



Fonte: Cena do vídeo disponível em <http://bit.ly/2EdMJOU>

Pluralidade das existências e lembranças de vidas passadas

A novela *Anjo de mim*, de Walther Negrão, veiculada na faixa das 18h entre setembro de 1996 e março de 1997, apresentava como eixo central a regressão a vidas passadas. Floriano (Tony Ramos) tinha visões de uma existência anterior, na qual se encontrava com uma mulher misteriosa. Na busca por solucionar essa angústia e decifrar o enigma, recorre a tratamentos psiquiátricos, além de receber orientações de um homem ao quem ele chama de “Mestre”. No evento narrativo considerado, Floriano está dormindo e o quarto escuro tem seu tom contraposto pela luz de um abajur aceso à cabeceira da cama do personagem. A trilha instrumental suave se assemelha a um canto para ninar, mas o homem começa a se revirar na cama, até que vemos, sob efeito sonoro, fios de luz se desprendendo de seu corpo e os feixes azuis e alaranjados se elevando até formar o espírito de Floriano, desdobrado

do corpo físico numa dimensão superior (Figura 3a).

O espírito, livre, veste-se totalmente de branco e sua aparência é esfumada. Ao contrário do corpo físico, o semblante do espírito é sereno, o que fica evidente ao esboçar um sorriso enquanto olha para o corpo inerte na cama (Figura 3b). Então um forte efeito luminoso desconfigura o espírito e todo o quadro imagético é dominado por uma intensa luz branca, quando a narrativa é conduzida para a vida passada do personagem principal. A rememoração é iniciada em preto e branco, mas logo as cenas se revestem de coloração. As indumentárias clássicas, luvas e chapéus, os escravos passando, o transporte a cavalo e o casarão são alguns dos elementos cênicos indicativos da temporalidade narrativa – o século XIX. Após avistar a mulher amada, Floriano acorda e vai ter uma conversa com o Mestre Quirino (Milton Gonçalves), quando pede esclarecimentos e recebe orientações didáticas e claramente doutrinárias sobre vidas passadas.

[Figura 3]

Imagens que caracterizam aspectos espiritualistas em *Anjo de mim*:

- a) espírito se desprende do corpo sob efeitos visuais;
- b) coloração esbranquiçada para figurar espírito



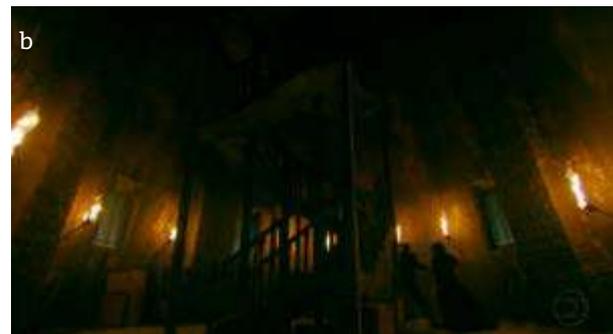
Fonte: Cena do vídeo disponível em <http://bit.ly/2XyAHbs>

Pouco mais de uma década após *Anjo de mim*, o horário das 18h apresentou *Amor eterno amor*, da autora Elizabeth Jhin, entre março e setembro de 2012. Na sequência considerada, Miriam (Letícia Persiles) procura Beatriz (Carolina Kasting) para pedir ajuda e realizar uma sessão de regressão. O evento narrativo é curto: as mulheres estão no quarto da casa da personagem Miriam, e logo a regressão é efetuada: Miriam se deita, closes em seu rosto demonstram a angústia das lembranças rememoradas pela mulher (Figura 4a), enquanto a amiga permanece transmitindo orientações. Miriam é transportada a uma de suas vidas passadas, na qual se depara com uma situação

de perigo e opressão praticada contra ela por Fernando (Carmo Dalla Vecchia). O lugar é extremamente escuro, com algumas tochas concedendo pouca luminosidade ao ambiente (Figura 4b). Aprisionada pelo homem, Miriam se desespera, e Beatriz lhe recomenda retornar ao presente. Angustiada e atônita, ela compartilha as impressões que captou da vida pregressa. Não há figurações de espíritos, de planos espirituais ou de influências, apenas o efeito de caracterização de outra temporalidade para demarcar a existência anterior retomada pela regressão; e a sessão ocorre num ambiente doméstico, no quarto de uma residência.

[Figura 4]

Imagens que caracterizam aspectos espiritualistas em *Amor eterno amor*: a) expressão de angústia ao figurar a regressão; b) ambientação cênica da vida passada



Fonte: Reprodução Globoplay

Já em *Além do tempo*, trama apresentada de julho de 2015 a janeiro de 2016, também da consagrada novelista Elizabeth Jhin para o horário das 18h da TV Globo, a organização da narrativa despertou a curiosidade do público e da crítica especializada pela divisão da trama em duas fases: a primeira delas ambientada no século XIX, e a segunda nos dias atuais, contando com a reencarnação de todos os personagens em novas histórias no século XXI. O significativo intervalo de tempo entre as fases foi um marco único na dramaturgia nacional, pois nunca antes

havia sido tão longo. Tanto a lógica narrativa quanto a composição de personagens e a construção estética foram fatores altamente elogiados em *Além do tempo*.

Na segunda fase da obra de Jhin, os personagens materializavam o princípio da pluralidade das existências, embora não tenham passado por processos de regressão. O fenômeno mais comum durante a obra eram as sensações despertadas nos personagens sobre suas vidas passadas, seja em sonho, seja diante de algum outro

personagem com o qual se relacionaram na primeira etapa da obra. Tais sensações mediúnicas não caracterizavam, de fato, recordações da vida pregressa, mas indicavam a influência da existência anterior na construção diegética dos personagens.

O evento narrativo coletado traz Livia (Aline Moraes) adormecendo (Figura 5a) e tendo um pesadelo com a vida anterior, rememorando o momento em que morrera afogada e abraçada a Felipe (Rafael Cardoso), seu amor do passado (Figura 5b). Ela não reconhece a fisionomia do rapaz, mas a angústia se instaura na personagem, que se agita, passando as mãos pelo rosto (Figura 5c), e os planos evidenciam seu semblante tenso. A trilha sonora reverbera a ambiência de angústia: muitos ruídos se sobrepõem, e vozes a gritar em tom acelerado compõem a paisagem sonora de adrenalina. Livia acorda sobressaltada, com o rosto em

prantos e abraçada a Pedro (Figura 5d), seu namorado (Emílio Dantas). Tece comentários sobre as impressões apreendidas durante o sono, sem maior clareza quanto a lugares, pessoas envolvidas e resultados das ações. O que prevalece é apenas a angústia, figurada tanto na trilha quanto na atuação marcadamente forte da personagem, pelo choro, pelo tom de voz e pela fisionomia apavorada.

Nesta seção, identificou-se a clara proeminência da performance dos atores no quadro imagético como principal operador cênico para figurar aspectos da regressão e da busca por informações de vidas passadas. As fisionomias assustadas, os semblantes nervosos e os comportamentos agitados dos personagens parecem, dessa forma, querer sinalizar as dificuldades de se submeter a tal procedimento e os riscos em que se incorre ao receber informações sobre vidas pregressas, num misto de confusão mental e ansiedade.

[Figura 5]

Imagens que caracterizam aspectos espiritualistas em *Além do tempo*: atuação cênica como elemento definidor das angústias da personagem



Fonte: Reprodução Globoplay

As distintas maneiras de recobrar informações de outras encarnações devem ser esclarecidas: tais conteúdos podem advir tanto de um processo natural ocorrido durante o sono (desprendimento corriqueiro do espírito – *Anjo de mim* e *Além do tempo*) quanto por meio de investimentos terapêuticos especializados e acompanhados por profissionais (métodos da regressão – *Amor eterno amor*). O espiritismo, em suas bases doutrinárias, não estimula o uso de processos regressivos ou, quando necessários, estes devem ser de suma relevância e cercados de cuidados intensos. Já os processos de rememoração pelo sono são altamente comuns e atestados pela doutrina codificada por Kardec (2007a, 2007b), de modo que todo e qualquer espírito encarnado, durante o sono, pode visitar momentos, pessoas e lugares de outrora, bem como deslindar, em circunstâncias específicas, aspectos do futuro existencial (premonições), tal qual ocorreu em algumas das novelas.

Reuniões mediúnicas e oradores/ lideranças espirituais

Na última categoria considerada, trazemos duas telenovelas de extrema importância para a conformação do espiritismo na televisão: *A viagem* e *Alma gêmea*. A primeira delas, com duas versões produzidas em emissoras diferentes, foi o grande marco dramático da inserção religiosa espírita na TV, enquanto a segunda representou o começo de um novo ciclo, que se desenrolou nas diversas outras tramas assentadas no mesmo tema – dado o enorme êxito de audiência e a repercussão alcançada.

A viagem foi uma telenovela escrita por Ivani Ribeiro que deslindou o espiritismo na dramaturgia nacional, sendo lembrada como a precursora e mais exitosa experiência de aproximação com os preceitos da doutrina codificada por Allan Kardec. A obra teve duas versões: a primeira delas foi veiculada entre outubro de 1975 e março de 1976, pela TV Tupi, enquanto a segunda foi produzida pela TV Globo e levada ao ar entre abril e outubro de 1994. Ambas as versões foram escritas pela novelista Ivani Ribeiro, que se inspirou nas obras *Nosso lar* e *a vida continua...*, psicografadas por Chico Xavier. O sucesso e a mobilização em torno das obras foram tamanhos que até hoje são lembradas como grandes clássicos da teledramaturgia – a versão de 1994, por exemplo, foi exibida em três ocasiões distintas pela TV Globo e, mais recentemente, veiculada pelo canal pago Viva (também do Grupo Globo), sendo o maior sucesso de audiência da faixa em que foi ao ar.

Para efeitos de análise televisual, considero uma reunião mediúcnica na qual Alberto (Cláudio Cavalcanti) lidera um grupo de pessoas em volta de uma mesa (Figura 6a), todas com roupas claras, olhos fechados, invocando a presença de Alexandre (Guilherme Fontes), um espírito perturbado, visualmente caracterizado como tal – com roupas escuras, semblante tenso, acompanhado de trilha tensa. Alexandre aparece na reunião sob efeito imagético esbranquiçado, evidenciando sua condição de espírito (Figura 6b), e se incorpora numa das médiuns (Figura 6c), que passa a falar por ele. Alberto tenta orientá-lo, mas o espírito é reticente. Toda a trilha é altamente carregada de adrenalina, mesmo com as falas mansas de Alberto. Alexandre permanece agressivo quando

ouve falar dos “espíritos de luz” e diz não se arrepender de suas ações. Após orações e súplicas, Alexandre deixa o local e, tão logo se concretiza sua retirada, a trilha se

silencia até que uma melodia instrumental sacra permeie a composição sonora, dando a entender que o ambiente se pacificou com a ausência do espírito perturbador.

[Figura 6]

Imagens que caracterizam aspectos espiritualistas em *A viagem*:
a) reunião mediúcnica vista em *plongée*; b) aparição do espírito de Alexandre; c) a incorporação do espírito na médium



Fonte: Reprodução Vivaplay

De *Alma gêmea*, novela de Walcyr Carrasco para a faixa das 18h e maior sucesso da década, levada ao ar entre junho de 2005 e março de 2006, traz-se também uma sessão mediúcnica na qual o espírito de Guto (Alexandre Barillari) se incorpora na médium Alexandra (Nívea Stelmann), perante uma sala com outros sujeitos rodeando uma mesa (Figura 7a). Há uma bíblia, copos de água e velas no ambiente, numa caracterização religiosa para a cena. A trilha sonora é funesta e tonaliza a apreensão que a sequência pretende transmitir. Julian (Felipe Camargo) é o líder da mesa e inquire o espírito, manifestado pelo corpo de Alexandra, bem como Adelaide (Walderez de Barros), que também tece comentários e expressa apreensão diante das revelações trazidas por Guto. O espírito tem visualmente um semblante amargurado e é apresentado por um recurso visual que o torna esbranquiçado, uma espécie de vulto (Figura 7b), angustiado, apesar de os presentes afirmarem que

ele já “encontrou a luz”. Está vestido com roupas comuns, de tons escuros, e sua voz não é ouvida, mas sim a voz de Alexandra (diferentemente de *A viagem*, em que a voz do espírito era ouvida, mesmo estando ele no corpo da médium).

Em ambas as sequências vistas, a caracterização cenográfica foi o elemento televisual definidor dos intentos narrativos: as mesas brancas, com feixes de luz, copos de água, livros e bíblia, buscavam demonstrar a seriedade das evocações, mesmo que fossem feitas em ambientes domésticos, e não em casas espíritas. Essa tonalidade contrastava com o aspecto dos espíritos evocados, trajados de tons escuros para figurar o estágio de perturbação no qual se encontravam. Nesse sentido, um dos esquemas melodramáticos se fazia notar ao demarcar os lugares do bem e do mal na narrativa: os espíritos maus em oposição aos sujeitos do bem, encarnados e dispostos a ajudá-los. Os espíritos são seres

esfumaçados (*Alma gêmea*) ou rodeados por uma luz que os insere na narrativa (*A viagem*). Dessa forma, essas representações

se coadunam com representações já consagradas no imaginário popular acerca de seres espirituais.

[Figura 7]

Imagens que caracterizam aspectos espiritualistas em *Alma gêmea*:
a) mesa branca para caracterizar a sessão; b) o espírito, como vulto, em cena



Fonte: Reprodução do link <http://bit.ly/2ExpMas>

Considerações finais

Essas categorizações não definem o arsenal das telenovelas estudadas nem pretendem criar procedimentos de rígido enquadramento das obras. Assim, a citação de um produto ficcional em “aparição de espíritos” não impede que a obra tenha investido, ao longo de outras sequências, na reprodução de processos reencarnatórios, na exibição de reuniões mediúnicas e na apresentação de casas espíritas e de oradores/lideranças religiosas. O quadro amostral elencado neste artigo é exemplificador do processo de pulverização do debate religioso espírita em torno da mídia televisiva, sem, no entanto, estancar parâmetros para o entendimento desse fenômeno cultural/midiático.

Pelas ponderações esboçadas, podemos considerar que boa parte do imaginário televisivo acerca do espiritismo e de seus preceitos vem se assentando em bases já arraigadas na memória popular.

Dessa maneira, ao tratar de seres espirituais, muitas das obras os revestem de uma aura de luz e de demarcações visuais esbranquiçadas, algumas até os contornando totalmente de branco. Outras, no entanto, preferiram caracterizá-los como sujeitos comuns, numa possível tentativa de humanizá-los. Outra constatação está alinhada ao nível da oposição melodramática, pois claramente as obras demarcam o bem e o mal, seja por recursos visuais, seja por recursos sonoros (a trilha para os espíritos é tensa, enquanto a dos terrenos é amena) e, assim, obedecem a regras do gênero já consagradas pela televisão.

Por fim, não se pode deixar de pontuar que em todos os eventos analisados havia envolvimento dos personagens centrais nas ocorrências de cunho espiritual, o que demonstra e comprova a pujança da matriz religiosa nas telenovelas e reverbera o que a crítica e o público vêm entendendo como “telenovela espírita”. Além de inserir aspectos doutrinários nas obras, tal procedimento ocorre com a intencionalidade de

referendar o melodrama – seja para aproximar o casal de amados (*Alto astral*, *Escritas nas estrelas*), seja para rememorar o passado (*Além do tempo*, *Amor eterno amor*, *Anjo de mim*), ou ainda para solucionar problemas de personagens em estado de perturbação (*A viagem*, *Alma gêmea*).

Em todas as situações consideradas, o melodrama é a principal matriz referencial que norteia a produção das obras e indica como os esquemas serão tratados. O que se apreendeu, em termos estilísticos (do composto imagem/som), é resultado da combinação de técnicas de produção televisiva com preceitos culturais circuláveis na sociedade brasileira, em nossa esfera pública. Por isso os elementos estilísticos foram propulsores nessa incursão, e a cenografia, a atuação dos atores no quadro, a trilha sonora e os efeitos visuais não compunham as narrativas como indumentárias, mas como materialidades carregadas de significações socioculturais.

Após tais constatações, é possível levantar novas problemáticas: em sociedades marcadamente audiovisuais como as nossas, em que predominam os exercícios do visível em partilha com o sensível, o que significa dar visibilidade, em sentido literal, à dimensão espiritual da credence humana? O que é tornar visual o espiritual e quais implicações de sentido se fazem imbricadas nesse processo, convocando aspectos históricos e culturais? Parece haver um processo de intensa negociação entre distintas orientações religiosas a fim de condensar sincretismos na televisualidade dramatúrgica brasileira. As sinalizações trazidas dão conta de que a matriz religiosa brasileira é altamente plural e negociável, com um repertório

diversificado e sincrético por excelência. Estas razões, possivelmente, justificam o sucesso de todas as obras aqui estudadas e apontam para a efetiva consagração do que começamos a pontuar como “subgênero melodramático telenovela espírita”. ■

[**MARCOS VINICIUS MEIGRE E SILVA**]

Marcos Vinicius Meigre e Silva é doutorando e mestre em Comunicação Social pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Bacharel em Comunicação Social/Jornalismo pela Universidade Federal de Viçosa (UFV). Membro do Grupo de Pesquisa Comunicação e Cultura em Televisualidades (COMCULT/UFMG). E-mail: marcosmeigre@hotmail.com

Referências

BARBOSA, Marialva Carlos. Imaginação televisual e os primórdios da TV no Brasil. In: ROBEIRO, Ana Paula Goulart; SACRAMENTO, Igor; ROXO, Marco (org.). **História da televisão no Brasil**: do início aos dias de hoje. São Paulo: Contexto, 2010. p. 15-35.

BRANDÃO, Cristina. As primeiras produções teleficcionais. In: ROBEIRO, Ana Paula Goulart; SACRAMENTO, Igor; ROXO, Marco (org.). **História da televisão no Brasil**: do início aos dias de hoje. São Paulo: Contexto, 2010. p. 37-55.

BUTLER, Jeremy. **Television style**. New York: Routledge, 2010.

HABERMAS, Jürgen. **Mudança estrutural da esfera pública**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2003.

KARDEC, Allan. **O espiritismo em sua expressão mais simples**. Rio de Janeiro: FEB, 2007a.

KARDEC, Allan. **O que é o espiritismo**. 70. ed. Araras: IDE, 2007b.

LOPES, Maria Immacolata Vassalo de (org.). **Telenovela**: internacionalização e interculturalidade. São Paulo: Edições Loyola, 2004.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. **Dos meios às mediações**: comunicação, cultura e hegemonia. Tradução Ronaldo Polito, Sérgio Alcides. 7. ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2013.

MARTÍN-BARBERO, Jesús; REY, Germán. **Os exercícios do ver**: hegemonia audiovisual e ficção televisiva. Tradução Jacob Gorender. São Paulo: Senac São Paulo, 2001.

MARTINO, Luís Mauro Sá. **Mídia, religião e sociedade**: das palavras às redes digitais. São Paulo: Paulus, 2016.

MEIGRE, Marcos. La religión está en el aire: un análisis televisual de las viñetas de telenovelas espiritistas. In: SANCHEZ, Javier Sierra; SAN ROMAN, Maria Cadaval (org.). **En el punto de mira**: investigaciones sobre comunicación en la era digital. Madrid: McGraw-Hill, 2017. p. 271-282.

MITCHELL, William John Thomas. **What do pictures “really” want?** Chicago: The University of Chicago Press, 2005.

PUCCI JUNIOR, Renato. Inovações estilísticas na telenovela: a situação em Avenida Brasil. **Famecos**, Porto Alegre, v. 21, n. 2, p. 675-697, 2014.

ROCHA, Simone Maria (org.). **Estilo televisivo e sua pertinência para a TV como prática cultural**. Florianópolis: Insular, 2016.

ROCHA, Simone Maria; ALVES, Matheus Luiz Couto; OLIVEIRA, Livia Fernandes de. A história através do estilo televisivo: a Revolta da Vacina na telenovela *Lado a Lado*. **Revista ECO-Pós**, Rio de Janeiro, v. 16, n. 1, p. 205-220, 2013.

ROCHA, Simone Maria; MEIGRE, Marcos. A religião através do estilo: a figuração do espiritismo nas telenovelas brasileiras. **Revista E-Compós**, Brasília, DF, v. 20, n. 3, p. 1-25, 2017.

A PRAGMÁTICA COMUNICATIVA EM UMA FEIRA DE BELÉM

[ARTIGO]

Fábio Rodrigo de Moraes Xavier

Universidade do Pará.

Faculdade de Comunicação

Marina Ramos Neves de Castro

Universidade do Pará.

Faculdade de Comunicação

Fábio Fonseca de Castro

Universidade do Pará.

Faculdade de Comunicação

[RESUMO ABSTRACT RESUMEN]

Este artigo objetiva refletir sobre a pragmática comunicativa existente na feira do Guamá, localizada em Belém do Pará, na Amazônia brasileira. Nós procuramos observar, a partir de uma aproximação etnográfica, a movimentação social e as práticas de interação comunicativa dos sujeitos ali presentes em relação às dinâmicas de ocupação do espaço e à disposição dos produtos ali vendidos. A investigação evidencia a estruturação organizacional em sua dinâmica intersubjetiva e, a partir dessa perspectiva, observamos o desenvolvimento da ideia de lugar e a identificação que as pessoas desenvolvem com a localidade dentro de processos estéticos. Para reflexão, neste artigo utilizamos textos do teórico Maffesoli em que trata de localidade e práticas sociais no cotidiano. Também utilizamos a obra de Schutz quando interpretamos as práticas sociais através de tipificação nas estruturas sociais; assim como usamos a compreensão de forma social de Simmel.

Palavras-chave: Comunicação. Intersubjetividade. Interação. Feira.

This article aims to reflect on the communicative pragmatic present on the Guamá market, located in Belém, in the Brazilian Amazon. We seek to observe, from an ethnographic approach, the social movement and the communicative interaction practices of the subjects there, in relation to the dynamics of space occupation and the disposition of the goods sold there. The research evidences the organizational structure in its intersubjective dynamics, and, from this perspective, we observe the development of the idea of place and identification that people develop with this place within aesthetic processes. For this reflection, this article uses studies by the theorist Maffesoli, who addresses locality and social practices in daily life. We also use a study by Schutz to interpret social practices through typification in social structures; also, we use the understanding on social form by Simmel.

Keywords: Communication. Intersubjectivity. Interaction and Market.

El presente artículo objetiva reflexionar sobre la pragmática comunicativa existente en la feria de Guamá, ubicada en Belém do Pará, en la Amazonia brasileña. Se busca observar, a partir de una aproximación etnográfica, el movimiento social y las prácticas de interacción comunicativa de los sujetos allí presentes en relación con las dinámicas de ocupación del espacio y con la disposición de los productos vendidos. Nos proponemos evidenciar la estructuración organizacional en su dinámica intersubjetiva y, desde esa perspectiva, observamos el desarrollo de la idea de lugar y la identificación que las personas desarrollan con ese lugar dentro de procesos estéticos. Para ello utilizamos la teoría de Maffesoli que trata de localidad y prácticas sociales en el cotidiano. También utilizamos la obra de Schutz para interpretar las prácticas sociales por medio de la tipificación en las estructuras sociales, así como la de Simmel para comprender la forma social.

Palabras clave: Comunicación. Intersubjetividad. Interacción y Feria.

Introdução

A feira municipal do Guamá localiza-se no cruzamento entre a rua Barão de Igarapé-Miry e a avenida José Bonifácio, no bairro do Guamá, em Belém, capital paraense. Trata-se da segunda maior feira da cidade – perdendo apenas para a feira do Ver-o-Peso. É um espaço tradicional de comercialização de produtos, dedicado à venda de frutas e legumes, carnes e pescados, farinhas, ervas medicinais tradicionais e produtos industrializados convencionais – não se diferenciando, particularmente, das demais feiras de Belém. Ela possui grande movimentação de pessoas e mercadorias e influência na economia local, bem como na estruturação social do bairro e também dos bairros limítrofes do bairro do Guamá (CASTRO, 2013, 2018).

O objetivo deste artigo é compreender as interações sociais temporais quotidianamente presentes nesse espaço em sua pragmática comunicativa. Desta maneira, partimos do pensamento de Maffesoli (1998), que observa que a prática social é estruturada a partir de sua localidade. Também utilizamos Schutz (2012), para o qual a recorrência dessas mesmas práticas que nós podemos perceber como processos de tipificação que ocorre no local. Com a ajuda deste pensador, entendemos o processo comunicativo como um processo de tipificação presente nas estruturas sociais. Ainda recorremos a Simmel (1983) e ao seu conceito de forma social, pois entendemos enquanto formas e conteúdos essas tipificações presentes nos processos de interação; e a Castro (2018) para a compreensão do gosto enquanto processo de construção de formas sociais.

A partir do pensamento de Simmel (2006), compreendemos a feira enquanto um espaço social preenchido por formas e conteúdos (CASTRO, 2013; 2017), ou melhor, por estruturas comunicativas tipificadas que permitem a reprodução de conteúdos, igualmente tipificados, nos quais se assenta a vida social. Como coloca Schutz (2012, p. 92), “o mundo social no qual o homem nasce e no qual ele precisa encontrar seu caminho é experienciado por ele como uma estreita rede de relações sociais, de sistemas de signos e símbolos”. Nessa colocação, podemos perceber a ideia dos sistemas sociais que, em sua tipificação, permitem a reprodução social, ou melhor, a intersubjetividade.

Nós propomos com este artigo entender a movimentação que acontece na feira a partir da perspectiva etnográfica¹ para perceber as variadas articulações, organizações e tipificações presentes no local, de maneira a apreender o processo intersubjetivo enquanto pragmática comunicativa. Com esse propósito, procuramos abordar duas dimensões da vida quotidiana na feira do Guamá a fim de demonstrar tal pragmática: a própria movimentação geral da feira, com a disposição dos produtos e a presença de estruturas estéticas, ou melhor, de formas de gosto; e as estruturas de sentir em comum que estão presentes na feira. Compreendemos que essas formas sociais (SIMMEL, 2006) constituem estruturas comunicacionais intersubjetivas que agenciam aquela vida social.

A pragmática das interações sociais não se dá sem uma perspectiva espacial. A partir

¹ Que percebe a etnografia enquanto “uma construção teórica que permite a elaboração de conhecimento” (CASTRO, 2018, p. 162).

dessa assertiva, assinalamos que Goffman (1971) salienta a ação do lugar, do espaço e dos usos e práticas comuns ao uso desse espaço na produção dos diferentes sentidos e formas de influências recíprocas entre as pessoas que o frequentam. Assim, observamos que essa perspectiva espacial está presente também na ideia de percepção interacional e nos processos comunicacionais que sustentam essas interações sociais temporais quotidianamente presentes no espaço da feira do Guamá, em sua pragmática comunicativa. A seguir procuramos observar a percepção da feira dentro das expressividades na localidade.

2. A feira do Guamá

O espaço da feira serve de base para o olhar e a estruturação da intersubjetividade, ou seja, do processo de interação social. Backhaus (1998) explica que o processo intersubjetivo e a interação social são dinâmicos e estruturadores da vida social. Esta ideia também se faz presente em Maffesoli (1998), quando afirma que o processo pragmático comunicativo é um tecido intersubjetivo. Os sujeitos sociais presentes no espaço da feira reproduzem essa lógica, como em toda a vida social, mas as feiras são espaços particularmente sensíveis para que percebamos a dinâmica intersubjetiva presente na vida social, porque nelas as finalidades da compra, da venda e também da simples interação, de estar por estar ou de estar presente, se fazem particularmente claras. Segundo Castro (2013, p. 102),

a interação se processa também no espaço intersubjetivo, que vai provocá-la. Ela é

mais forte quando os elementos pertinentes ao campo da identificação, assim como seu processo, são mais latentes, por exemplo, entre os açougueiros, entre os peixeiros, entre os verdureiros; pois além do espaço coletivo da feira, eles têm também algo mais em comum, que é a própria experiência do fazer a mesma coisa, do lidar com os mesmos elementos – a carne, o peixe, as frutas; eles possuem o mesmo conhecimento sobre seus produtos; eles partilham as mesmas experiências, uns em relação à carne, outros em relação ao peixe, e assim sucessivamente, com a farinha, com as verduras; o todo se encontra em benefício da própria feira, ou seja, daquela vivência coletiva.

Encontramos também essa perspectiva na obra de Simmel (1983), que define a sociedade como um processo fundamental da interação, evitando pensá-la como um complexo que preexiste ao fenômeno interativo:

O que faz com que a “sociedade”, em qualquer dos sentidos válidos da palavra, seja sociedade, são evidentemente as diversas maneiras de interação a que nos referimos. Um aglomerado de homens não constitui uma sociedade só porque exista em cada um deles em separado um conteúdo vital objetivamente determinado ou que o mova subjetivamente. Somente quando a vida desses conteúdos adquire a forma da influência recíproca, só quando se produz a ação de uns sobre os outros – imediatamente ou por intermédio de um terceiro – é que a nova coexistência social [...] se converte numa sociedade (Ibidem, p. 61).

Transpondo a perspectiva de Simmel para o espaço da feira, pode-se perceber como formas sociais de influência recíproca,

repetidas no *continuum* da vida quotidiana, se constituem como estruturas que viabilizam a produção e a reprodução de conteúdos interativos. Vemos aí, também, a perspectiva de Schutz (2012) sobre os processos de tipificação, ou seja, sobre a maneira como a sociedade produz, intersubjetivamente, estruturas que permitem a produção e a reprodução de conteúdos (CASTRO, 2013, p. 37); e, ainda, a perspectiva de Goffman, quando sugere que é “uma forma ou modo de interação através do qual, ou sob cujo formato, este conteúdo obtém realidade social” (GOFFMAN, 1959 apud SMITH, 2004, p. 57).

A movimentação da feira se inicia cedo, com o descarregamento de diversos produtos e com o alvoroço dos feirantes no seu processo de organização. Neste contexto, as perspectivas individuais vão se acomodando às estruturas tipificantes disponíveis, reproduzindo seus modos de ser e de estar, de falar e de dizer. Os feirantes, já nesse primeiro momento do dia, procuram, pragmaticamente, se adequar ao processo intersubjetivo, condição para fazerem negócios e para serem aceitos no macroambiente que é a feira. Trata-se do processo, indicado por Maldonato (2001, p. 17), de “compreensão das dinâmicas fundamentais da constituição individual como processos”.

As negociações e as construções de máscaras (GOFFMAN, 1971), que permitem aos feirantes e aos fregueses da feira ocupar papéis sociais e ser “autorizados” a circular por esse espaço, constituem, efetivamente, formas (SIMMEL, 1983) por meio das quais, pragmaticamente, se adéquam aos padrões de regularidades e tipificações (SCHUTZ, 2008) que, intersubjetivamente, conformam essa constituição individual como processo (MALDONATO, 2001). Processo de quê? De

estar junto, de participar de um ser coletivo que é a própria razão de ser da sociedade.

Essa perspectiva indica a necessidade de pensar a vida social como algo que se desenvolve para além dos processos de individualidade. O indivíduo, com efeito, não se reproduz senão intersubjetivamente. Dessa maneira, a feira não pode ser reduzida, simplesmente, à sua dimensão econômica – enquanto troca, ou enquanto estratégia de construção, numa arena de disputas, do interesse individual. O indivíduo não é sem os outros. Na sua dimensão intersubjetiva, o indivíduo possui, também, dimensões morais, éticas, estéticas e políticas que, enfim, impactam o modo como articula seu interesse pessoal e, portanto, se posiciona na feira. A seguir explanaremos o movimento quotidiano presente na feira do Guamá e o modo como os frequentadores se posicionam na localidade.

3. A movimentação

Tanto na feira como no seu entorno, é importante notar a sonoridade do ambiente, assim como o cheiro, e que, no decorrer das horas, as pessoas ali começam a falar cada vez mais, e todo o tipo de aroma expande-se pelo ar. Assim,

tudo o que se apresenta nos indivíduos (os *loci* concretos e imediatos da realidade histórica) – impulso, interesse, propósito, inclinação, estado físico, movimento – tudo o que se apresenta neles de modo a engendrar ou mediar efeitos sobre os outros, ou receber tais efeitos (GOFFMAN, 1959, apud SMITH, 2004, p. 57).

Dessa maneira, a sociedade daquele espaço engendra a própria prática, e o contingente da compra, a comunicação a partir da própria intersubjetividade, promove o processo de interações.

Na feira, é possível visualizar todo tipo de informação, desde os valores dos produtos até as grandes placas no teto. As placas informam o setor em que cada mercadoria se localiza, como peixe, carne, erva. Cada produto possui uma área específica e barras relacionadas. É grande a quantidade de pessoas que adentram por diversos setores e saem com variados produtos do local. A feira tem muitas entradas. É aberta nas laterais da avenida José Bonifácio e da passagem Mucajá. É possível notar uma ação econômica de natureza racional: “um intercâmbio de interesses mensuráveis pelo dinheiro (o meio de troca mais pessoal e abstrato da vida humana), mas a economia vê-se autonomizada como esfera cultural, regulando-se por suas próprias leis” (NOBRE, 2005, p. 26). Portanto, não é a economia que regula o processo de interação, sendo apenas mais um elemento.

Dentro dessa expectativa percebe-se que no setor do peixe os feirantes se comunicam com grande intensidade (CASTRO, 2013). Isto ocorre pelo fato de que, na hora do tratamento do produto, o peixeiro puxa conversa com o freguês e também com o seu parceiro de profissão para pedir algo. Quando não estão vendendo, conversam sobre temas diversos, dentre os quais o principal é o futebol. Algumas vezes gritam “Leão!” ou “Papão!” com referência aos dois principais times da capital paraense, Remo e Paysandu. Observamos que nesse processo há a ideia de que “o ‘lugar’ é específico, concreto, conhecido, familiar, delimitado: o ponto de práticas sociais específicas que

nos moldaram e nos formaram e com as quais nossas identidades estão estreitamente ligadas” (HALL, 2003, p. 72).

A partir da reflexão colocada acima, entendemos que a ideia de vivência de Maffesoli (1998) pode ser evocada para compreendermos a relação entre o local, a comunicação e a vivência na conformação da socialidade, ou melhor, de uma dada forma social.

O próprio da vivência é pôr a ênfase sobre a dimensão comunitária da vida social; vindo a mística sublinhar aquilo que une iniciados entre si, aquilo que conforta, de modo misterioso, o vínculo, ao mesmo tempo tênue e sólido, que faz com que essa comunidade seja causa e efeito de um sentimento de pertença que não tem grande coisa a ver com as diversas racionalizações (Ibidem, p. 176).

A comunicação entre o feirante e o freguês não tem muita familiaridade, porém alguns vendedores se propõem a conversar, tendo, dessa maneira, influência na reciprocidade entre o feirante e freguês, em uma expectativa de troca. “É uma síntese imediata dada pelo pensamento simbólico que, na troca como em qualquer outra forma de comunicação, supera a contradição que lhe é inerente de perceber as coisas” (LÉVISTRAUSS, 2003, p. 40-41). Dentro desse aspecto é possível perceber uma aproximação entre alguns sujeitos no espaço que evoca uma relação de amizade, e que aquilo que poderia ser negativo para a economia dos partícipes da troca acaba por ser algo prazeroso, influenciando no processo de venda.

É importante notar que o espaço de venda de farinha fica no outro lado da rua,

em frente à feira da carne², na perpendicular, de esquina com a rua Barão de Igarapé-Miry e a avenida José Bonifácio (CASTRO; CASTRO, 2017). Existe toda uma variedade de barracas com produtos variados, de roupas a pequenos utensílios domésticos. Neste outro espaço – que também faz parte da feira do Guamá e é formado pelo prédio mais antigo, hoje conhecido como o “prédio da farinha”, pois abarca o maior número de vendedores de farinha –, o produto é visto em grande quantidade, sendo apresentado tradicionalmente em sacas, da forma como é comprado do produtor e do atravessador: farinha de mandioca, farinha de tapioca, goma e tucupi (Ibidem).

Também podemos observar como o produto é disposto nas diferentes barracas, variando de acordo com sua natureza, características e cores. Podemos usar como exemplo o setor de refeição. Há dois momentos principais na área de refeição. O primeiro é o do café, no qual é feita a tapioca, uma iguaria feita da goma da mandioca que, passando por um processo artesanal, torna-se uma farinha branca finíssima, que é peneirada e colocada na frigideira, garnida segundo o desejo do freguês, geralmente com manteiga, e servida envolta em um guardanapo de papel. Também o pão com ovo esquentado na frigideira, sempre tendo

como acompanhamento o café, é muito solicitado pelos frequentadores da feira.

Ao meio-dia, são servidos variados tipos de comida, como carne, frango, peixe, feijão e arroz, feitos ali mesmo nas barracas. Algumas servem o açaí acompanhado de farinha de mandioca ou de tapioca, ou ainda de algum prato salgado, especialmente peixe frito. Observando as barracas de refeições, notamos que é predominante o trabalho feito por mulheres, acompanhadas de suas filhas e netas.

No espaço da feira, podemos observar que há um abrigo para a produção e venda do açaí, onde os frequentadores da feira podem adquirir a polpa da fruta. O local é fechado com vidros e climatizado. Entre o feirante, vendedor de açaí, e o freguês há uma pequena abertura na vidraça, com espaço suficiente para o movimento da venda do produto. Ali, como em outros espaços da feira, é possível encontrar a divisão do trabalho pautada por gênero, idade ou outra variante. Segundo Schutz (2012, p. 91),

Em todos os lugares encontramos divisões por sexo, por idade, e algumas divisões do trabalho condicionadas por aquelas; e organizações do parentesco mais ou menos rígidas que dividem o mundo social em zonas de distância social variável, que vão desde a família nuclear até ao estrangeiro³.

Partindo desse paradigma, observa-se que no setor de ervas, legumes e verduras é notável certa hegemonia feminina, pois este

2 Observar que é tradicionalmente conhecido como “mercado da carne”, descrito na primeira parte deste trabalho, o mercado que fica na esquina da passagem Mucajá com a avenida José Bonifácio. Nele encontramos uma variedade de produtos, como peixe, enlatados, verduras, legumes, frutos e diversos outros, sendo a carne somente mais um desses produtos. O nome foi dado apenas para diferenciá-lo do prédio mais antigo que fica em frente, na perpendicular, que englobava toda a feira do Guamá e hoje é chamado de “mercado da farinha”. Ambos fazem parte da feira do Guamá (CASTRO, 2013).

3 O estrangeiro seria aquele que não faz parte da estrutura familiar do grupo social.

espaço possui quantidades consideráveis de mulheres mais velhas, a maioria acompanhada por suas filhas ou netas. Outra característica que pode ser observada nessas barracas administradas por mulheres é o arranjo dos enfeites e adornos.

Nas barracas de verduras e legumes, nota-se arranjos feitos com pimentinhas – com cheiro-verde no meio e três pimentinhas ao redor, sugerindo uma flor ou um buquê – ou mesmo com algo místico. É importante entender que quem fazia, predominantemente, o processo de arrumação e organização desses produtos eram as feirantes mais velhas, evidenciando dessa forma uma espécie de dominância que é passada de geração em geração: “por toda parte encontramos hierarquias de superioridade e subordinação, de líder e seguidores, daqueles que comandam e daqueles que obedecem. Por toda parte também encontramos um modo de vida que é aceito e que regulamenta relações” (Ibidem, p. 91).

Dentro desse contexto são perceptíveis as articulações e formas de organização vivenciadas dentro dos grupos dos feirantes, assim como a intersubjetividade presente na constatação da movimentação da prática social, sendo o lugar e a comunicação fatores de influência da estruturação espacial entre os sujeitos. O lugar é o espaço de identificação entre alguns indivíduos que reelaboram sua estruturação racional e espacial e o movimento efetivo da feira: “a feira é o local privilegiado, pois os modelos de socialidades ali presentes são mais perenes e fluidos, estabelecidos numa temporalidade do instante, no momento, e, portanto, formam-se de maneira pontual” (CASTRO, 2013, p. 34). Há certo fluxo que colabora para o aspecto das diferentes

expectativas temporais que existem nas relações, desenvolvendo-se para a elaboração entre variados indivíduos que lá estão.

Colaborando para a própria construção social existente naquele espaço, que se desenvolve na feira, observamos uma forma que se amolda ao conteúdo ali estruturado, gerando diferentes ideias de sentido e evocando variadas representações naquele espaço. A prática construída promove influências e estruturas de interação que são concebidas na movimentação do conjunto de conteúdos e formas presentes na feira e que a conformam como tal. A seguir fazemos um levantamento da organização das mercadorias a partir do seu lugar no contexto interacional e da dimensão estética na feira do Guamá.

4. A disposição dos produtos e sua dimensão estética

É importante salientar que a apresentação das mercadorias ofertadas na feira está relacionada com a necessidade expositiva para a venda, ou seja, com certa publicitação daquelas mercadorias e as práticas sociais estabelecidas ali, na feira do Guamá. Desta maneira, salientamos que:

O trabalho que o publicitário tem de dramatizar o valor de seu produto não é diferente do trabalho que uma sociedade tem de embeber suas situações sociais com cerimoniais e com sinais rituais facilitando a orientação dos participantes uns com os outros. Ambos devem usar os limitados recursos “visuais” disponíveis

nas situações sociais para contar uma história; ambos devem transformar acontecimentos de outra forma opacos em uma forma facilmente legível (GOFFMAN, 1979, apud GASTALDO, 2004, p. 117).

Dentro dessa perspectiva, é importante notar as disposições dessas mercadorias e das coisas que conformam aquela feira enquanto tal, ou seja, da cultura material nela presente.

Fazendo uma referência ao pensamento de Godelier sobre os conceitos que Marx utiliza de *Überbau* e *Grundlage*, podemos dizer que o homem não vive nas infraestruturas da feira, mas sim, na sua superestrutura, e de que esta está povoada de sentidos que se evidenciam na cultura material e imaterial, ou ainda, se evidenciam nas interações, nas formas de sociação, ou nas superestruturas das quais Godelier observa a partir de sua interpretação de Marx (CASTRO, 2018, p. 147).

A respeito da cultura que compõe a feira do Guamá, podemos aqui evocar Maffesoli (1998, p. 123) e observar “que uma sociedade não existe senão enquanto se manifesta exteriormente. É somente assim que ela toma forma”. A cultura material seria, em nosso entendimento, aquilo que propicia a expressividade da forma social, isto é, o próprio conteúdo da forma.

Apesar do aspecto econômico presente na feira, já evidenciado aqui, observamos que a vivência ou a experiência de mundo, num “universo simbólico”⁴, engen-

dra interações frequentes e contínuas que geram uma determinada forma de estar junto, caracterizando certo conhecimento e certa forma social – uma percepção de mundo – e, portanto, um processo comunicativo vivente na prática espacial da feira.

O sistema de conhecimento então adquirido – incoerente, inconsistente e apenas parcialmente claro – assume para os membros do grupo de aparência de suficientes coerências, clareza e consistência, conferindo a todos uma possibilidade razoável de compreender e de ser compreendido (SCHUTZ, 2012, p. 93).

Segundo essa ideia, a disposição das mercadorias naquele lugar, da maneira como são expostas, possibilita formas de interação e de comunicação. Aspectos da cultura material, como adornamentos, enfeites e adereços, cheiros, cores, higiene, os produtos intactos, sua disposição e a cultura material que os cerca, assim como a comunicação dos feirantes, são relevantes para que a interação seja efetivada. Assim, a disposição dos objetos presentes na feira passa pela construção de sentidos que, por sua vez, passa pela necessidade da venda propriamente dita, mas não se limita a ela, pois “o conhecimento vinculado a um padrão cultural carrega em si mesmo sua evidência – ou melhor, é tido como certo” (Ibidem, p. 93), corroborando para que as mercadorias, assim como suas disposições estéticas, possibilitem o desenvolvimento de uma expressividade específica pertinente àquele lugar, na sua quotidianidade.

A partir dessas observações, notamos que o setor de frutas – que fica entre

4 Compreendido como a soma de interações que constituem, essencialmente, a vida social (MAFFESOLI,

1998, p. 123).

os setores de legumes e de verduras, de um lado, e o da carne, de outro; e ao fundo faz limite com o setor das mercearias e da goma – é formado de boxes de concreto em sua base e de ferro na sua parte superior (CASTRO, 2018). A confecção desses boxes de frutas e verduras em grades de ferro leva o feirante a organizar sua mercadoria utilizando quase que a totalidade da lateral do gradeado, aquela que divide com seu vizinho feirante, impedindo uma comunicação mais próxima e constante entre eles. Por outro lado, isso ocorre de maneira muito diferente em relação ao setor do peixe, que tem também seus boxes feitos em concreto, não havendo, contudo, a parte superior em ferro, o que propicia uma comunicação mais aberta e dinâmica entre esses feirantes.

Ainda voltando aos locais de frutas, legumes e verduras, assim como de carne, estes setores evocam certa aparência de racionalidade ou normatividade na disposição dos produtos. Há a presença de “regras que se afirmam como meios conscientes; todas objetivam o cosmo cultural pela combinação entre racionalidade formal e racionalidade instrumental. A normativa e o caráter mundano da vida, com as exigências da cotidianidade” (NOBRE, 2005, p. 35-36) – o que é evidenciado nas formas e nos usos da cultura material presente na feira e da interação entre esses elementos (CASTRO, 2018).

A partir desse entendimento, é possível pensar a feira a partir de certa organização racional em que a economia sofre influência de aspectos das práticas de interação desse espaço. Segundo Castro (2013, p. 34-35):

Essas relações ocorrem nos momentos das trocas, sobretudo das trocas simbólicas

privilegiadas pelo *estar-junto* – do riso, da fala, das posturas corporais, das expressões, dentre outras tantas possíveis a ser abordadas – e, acredito, mais intensas do que as relações econômicas estabelecidas determinam, num a priori, no local.

É importante observar que no início do corredor da carne, da perspectiva de quem entra pela avenida José Bonifácio, existe um pequeno oratório com um altar onde fica uma imagem de Nossa Senhora e há um suporte para colocar velas e flores. Esse pequeno espaço, voltado à religiosidade, é permeado por uma estética do sentir, de caráter religioso e, ao mesmo tempo, banal. Percebemos ali, talvez, aquilo que a que Maffesoli (1998, p. 171) se refere como uma “ambição dessa nova arte de viver [que] é um tipo de contemplação daquilo que é, uma estetização da existência”. Esse pequeno aparato promove uma produção de sentido que se expressa como algo “natural” daquele lugar, da feira do Guamá.

Pela coloração negra observada nos suportes onde são colocadas as velas, pudemos notar que o pequeno promontório é bastante utilizado. As pessoas chegam, colocam seus lumes, ficam por um tempo, talvez em oração, e partem para suas atividades costumeiras⁵. Uns entram na feira, outros apenas transitam por ela naquele momento. A expressividade do local é bem peculiar, com resquícios de atividades de crenças. Assim, podemos intuir que ali está presente a religiosidade – apesar de não estar diretamente vinculada à função de compra, venda

5 Pudemos observar, de maneira mais expressiva, talvez porque o altar se localize próximo dos açougueiros, que muitos deles fazem preces para ter melhor venda.

ou troca –, enquanto experiência cotidiana e banal, assimilada de maneira natural, contra o racional normativo localizado ao lado do setor de carne da feira.

Exprime, na longa duração, aquilo que de diversas maneiras se pode chamar de espontaneidade vital, o vitalismo ou “elã vital” (Bergson). Coisas das quais é de bom tom desconfiar, mas cuja fecundidade própria não se pode, todavia, negar. É essa sabedoria popular que está na base da resistência frente a todos os poderes, mas igualmente ela estrutura o essencial dos fenômenos e das situações que constituem a existência de cada um e da sociedade como um todo (Ibidem, p. 173).

Essa sabedoria popular da qual fala Maffesoli (Ibidem) pode ser percebida no acondicionamento dos produtos, nas embalagens, na maneira de embalar, na rodada do saco para fechá-lo com nós, nos envoltórios das folhagens para entregá-las ao freguês, no manuseio dos instrumentos, como balança, cutelo, facão e outros; ou seja, na presença dos elementos que compõem a cultura material da feira (CASTRO, 2013; 2018). Como exemplo, podemos nos referir ao tratamento dado ao caranguejo na hora da venda; à forma como o feirante o coloca dentro de um tanque; como os acondiciona, deixando-os vivos até o momento da venda; à forma como os pega, por trás, evitando ser atingido por suas grandes unhas; ao cuidado que ele deve ter para que o caranguejo não perca as patas e não morra antes de ser vendido.

No feixe de caranguejos, amarrados com uma corda de plástico, é perceptível observar todo o movimento do animal, levado ainda vivo pelo freguês. É importante notar que a forma de acondicionar o

caranguejo tem toda uma estratégia, passada de geração em geração, e que a sabedoria colocada em prática acaba sendo algo natural, por ser exercida quotidianamente por aqueles que detêm seu manuseio cultural.

Nota-se, então, o desenvolvimento de algo banal dentro da cotidianidade, de modo que as pessoas que passam por ali diariamente não percebem toda essa expressividade existente na venda do animal, que é a própria arte da vida daqueles indivíduos.

A arte que vai se observar na superação do funcionalismo arquitetônico ou na do objeto usual. De um tipo de vida a um anúncio doméstico, tudo pretende se tornar obra de criação, tudo pode se compreender como a expressão de uma experiência estética primeira. Portanto, a arte não poderia ser reduzida somente à produção artística, digo aquelas de artista, mas se torna um fato existencial⁶ (MAFFESOLI, 1990, p. 12, tradução nossa).

Assim podemos perceber, na comunicação entre os sujeitos e na disposição dos produtos, a cultura material ali existente. Dessa perspectiva, na área do pescado, por exemplo, os produtos ficam na parte da frente, no suporte de azulejo, ou pendurados em ferros em forma de “S”. Em alguns momentos o peixeiro joga água em cima do peixe para que tenha aparência de fresco, e então é perceptível à expressividade de um

6 No original: “L’art qui va s’observer dans le dépassement du fonctionnalisme architectural ou dans celui de l’objet usuel. Un cadre de vie à la réclame du design ménager, tout entend devenir œuvre de création, tout peut se comprendre comme l’expression d’une expérience esthétique première. Dès lors, l’art ne saurait être réduit à la seule production artistique, j’entends celle des artistes, mais devient un fait existentiel”.

fator existencial na disposição do produto: a vida, o frescor, o viço.

Na venda de farinha e de outros artigos, como linguiça, charque, conservas, feijão e arroz, os produtos são dispostos em fileiras, em sacos plásticos, em cima de balcões ou em sacas abertas, a exemplo da farinha, do feijão e do arroz. A linguiça, assim como produtos similares, é muitas vezes disposta em “S” ou colocada sobre algum suporte, como balcão ou bancada, enrolada, formando uma espécie de pequeno tonel.

As barracas possuem o cheiro específico dos produtos que comercializam; portanto, assim que adentramos nos respectivos setores, percebemos imediatamente a mudança de odor. Alguns aromas são mais fortes que outros, como os de peixe, charque e carne. Juntamente com o odor, é interessante perceber as diferentes cores do local, o que contribui para o agenciamento de um estar-junto, fruto de “um ambiente que proporciona possibilidades mútuas de monitoramento, [...] em que um indivíduo se encontra acessível aos sentidos nus de todos os outros que estão ‘presentes’, e para quem os outros indivíduos são acessíveis de forma semelhante” (GOFFMAN, 1998, p. 13-14). Isso que é produzido faz com que a feira tenha a carga representativa que propõe toda uma expectativa comunicativa, funcionando como motor para as práticas ali existentes e desenvolvendo dinâmicas essenciais para a cultura da sociedade amazônica.

A relação entre os sujeitos na feira propõe novas compreensões, interações e, desta maneira, é o limiar que promove novos aspectos para a estruturação da venda. É no processo interativo, na sua dinâmica, que encontramos os elementos

que contribuem para processos de aproximação e de incremento de trocas que constroem processos de estruturação na vida social presente.

Considerações finais

Pudemos constatar que no espaço da feira do Guamá a relação dos sujeitos frequentadores possui diversas construções que colaboram para a reverberação das práticas comunicativas, possibilitando o desenvolvimento da expansão da intersubjetividade e das interações sociais a partir dos processos comunicacionais evocados neste artigo.

Levamos também em consideração a diversidade e a dinâmica propiciada pela feira, coisa que, na sua dinâmica, é constituída por elementos e conteúdos diversos – pessoas, objetos, cultura material e imaterial – e possibilita diferentes vivências e experiências comunicacionais, conformando esse espaço enquanto tal: enquanto feira e enquanto estruturação social constituída em sua dinâmica, composta de elementos e conteúdos, assim como de outras formas que ali reverberam (CASTRO, 2017, p. 173-174):

A feira enquanto forma também pode ser evocada enquanto uma forma-interstício. Ou seja, enquanto uma unidade estrutural que conforma um mundo, geradora – mas, também, fruto – de encontros fortuitos, que nasce como uma forma potencial, com a potencialidade de gerar diversas outras formas em seu interior. Ela possui uma estética relacional, uma estética que se forma a partir da materialização

desse encontro e dessas relações que a fomentam e a geram, mas que também se reverberam, nascem, morrem e renascem em seu seio. Trata-se de uma estética relacional que conforma formas; formas de estar-junto que conformam socialidades.

Destarte, é possível perceber diferentes representações no local que interagem, formam e constituem expressividades que colaboram para seu aspecto constitutivo. O aspecto lógico ou econômico possui certa justificativa para a movimentação da localidade, todavia não se pode deixar de lado a própria expressividade que ali existe estruturando a vida social no cotidiano da feira.

No primeiro momento do texto, é possível notar o aspecto de comunidade que ali é evocado, quando percebemos a ideia de forma e conteúdo, vitais para a própria dinâmica de construção da realidade social da feira. Dentro desse contexto, o entendimento do movimento presente é fator de grande relevância, já que possibilita nossa reflexão a partir da interação entre os sujeitos, a cultura material lá existente e a própria percepção interacional, o que permite o desenvolvimento do espaço enquanto uma feira, pois esta é assim percebida a partir da construção do lugar entre os sujeitos que o vivem, que o experienciam pelos processos de identificação elaborados entre aqueles que o frequentam, o que podemos compreender como intersubjetividade.

A partir dessa ideia, percebe-se certa relação de trocas, mas não limitada a trocas de produtos ou mercadorias, ou mesmo econômicas, e sim de trocas de sensibilidades que influenciam na interação e, portanto, influenciam na troca e na venda, um dos elementos que compõem a feira.

No segundo momento, podemos perceber a configuração das relações simbólicas que estão presentes no local e propõem expressividade de existências. Assim, a banalidade da arte é encontrada em toda sua expressividade amazônica no mundo da vida na feira, colaborando, dessa maneira, para a condição de uma expressão cultural. Assim, este artigo pretende proporcionar a compreensão das expectativas presente nas interações banais que se realizam quotidianamente, conformando as práticas sociais temporais comunicativas de uma feira. ■

[FÁBIO RODRIGO DE MORAES XAVIER]

Graduado em Comunicação pela Universidade Federal do Pará (UFPA) e pesquisador pelo Programa de Pós-Graduação Comunicação, Cultura e Amazônia (PPGCom/UFPA).
E-mail: fabio.rodrigo.moraes.xavier@gmail.com

[MARINA RAMOS NEVES DE CASTRO]

Professora da Faculdade de Comunicação e do Programa de Pós-Graduação Comunicação, Cultura e Amazônia (PPGCom) da Universidade Federal do Pará (UFPA). Doutora em Antropologia e mestre em Artes pela UFPA. Mestre em Estudos das Sociedades Latino-Americanas pelo Institut des Hautes Études de l'Amérique latine (IHEAL/Paris 3 – Sorbonne Nouvelle).
E-mail: mnrndecastro@gmail.com

[FÁBIO FONSECA DE CASTRO]

Professor da Faculdade de Comunicação e do Programa de Pós-Graduação Comunicação, Cultura e Amazônia (PPGCom) da Universidade Federal do Pará (UFPA). Doutor em Sociologia por Paris 5 – René Descartes. Mestre em Comunicação pela Universidade de Brasília (UnB). Mestre em Antropologia pelo Institut des Hautes Études de l'Amérique latine (IHEAL/Paris 3 – Sorbonne Nouvelle).
E-mail: fabio.fonsecadecastro@gmail.com

Referências

BACKHAUS, Gary. George Simmel as an eidetic social scientist. **Sociological Theory**, Thousand Oaks, v. 16, n. 3, p. 260-281, 1998.

CASTRO, Marina Ramos Neves de. **A arte na sua cotidianidade**: uma percepção de arte na feira do Guamá. 2013. 152 f. Dissertação (Mestrado) – Instituto de Ciências da Arte, Universidade Federal do Pará, Belém, 2013.

CASTRO, Marina Ramos Neves de. Aportes teóricos para pensar a feira enquanto forma social. **Revista Sociais e Humanas**, Santa Maria, v. 30, n. 2, p. 169-183, 2017.

CASTRO, Marina Ramos Neves de. **Socialidades e sensibilidades no cotidiano da Feira do Guamá**: uma etnografia das formas sociais do gosto. 2018. 287 f. Tese (Doutorado) – Instituto de Ciências Filosofia e Humanas, Universidade Federal do Pará, Belém, 2018.

CASTRO, Marina Ramos Neves de; CASTRO, Fábio Fonseca de. No emaranhado do Guamá: trajetos etnográficos numa feira de Belém. **Ponto Urbe**, São Paulo, n. 20, p. 1-13, 2017. Disponível em: <http://journals.openedition.org/pontourbe/3404>. Acesso em: 27 dez. 2018.

GASTALDO, Édison. Erving Goffman, antropólogo da comunicação. In: GASTALDO, Édison (org.). **Erving Goffman**: o desbravador do cotidiano. Porto Alegre: Tomo Editorial, 2004.

GOFFMAN, Erving. **Interactive ritual**: essays on face behaviour. London: Alen Lane, 1971.

GOFFMAN, Erving. A situação negligenciada. In: RIBEIRO, Branca Telles; GARCEZ, Pedro M. (org.). **Sociolinguística interacional**. Porto Alegre: AGE, 1998. p. 11-15.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 2003.

LÉVI-STRAUSS, Claude. Introdução à obra de Marcel Mauss e o ensaio sobre dádiva. In: LÉVI-STRAUSS, Claude. **Revista de Sociologia e Política**, São Paulo, v. 14, p. 173-194, 2003.

MAFFESOLI, Michel. **Au creux des apparences**: pour une éthique de l'esthétique. Paris: Plon, 1990.

MAFFESOLI, Michel. **Elogio da razão sensível**. Tradução: Albert C. Stuckenbruck. Petrópolis: Vozes, 1998.

MALDONATO, Mauro. **A subversão do ser**: identidade, mundo, tempo, espaço fenomenologia de uma mutação. São Paulo: Fundação Petrópolis, 2001.

NOBRE, Renarde Freire. Weber e o racionalismo ocidental. *In*: CARVALHO, Alonso Bezerra; BRANDÃO, Carlos da Fonseca (org.). **Introdução à sociologia da cultura**: Max Weber e Nobert Elias. São Paulo: Avercamp, 2005.

SCHUTZ, Alfred. **El problema de la realidad social**. 2. ed. Buenos Aires: Amorrortu, 2008. (Escritos, v. 1).

SCHUTZ, Alfred. **Sobre a fenomenologia e relações sociais**. Petrópolis: Vozes, 2012.

SIMMEL, Georg. **O problema da sociologia**. São Paulo: Ática, 1983.

SIMMEL, Georg. 2006. Questões fundamentais da sociologia. Rio de Janeiro: Zahar.

SMITH, Greg. Instantâneos “sub specie aeternitatis”: Simmel, Goffman e a sociologia formal. *In*: GASTALDO, Édison (org.). **Erving Goffman**: o desbravador do cotidiano. Porto Alegre: Tomo Editorial, 2004.

EM NOME
DO PODER:
ESTRATÉGIAS
ENUNCIATIVAS
DE CONSTRUÇÃO
DAS CAMPANHAS
TELEVISIVAS DO
PLEBISCITO DE
2011 NO PARÁ

[ARTIGO]

Evelyn Cristina Ferreira de Aquino

Universidade do Minho, Braga, Portugal.

Alda Cristina Silva da Costa

Universidade Federal do Pará.

[RESUMO ABSTRACT RESUMEN]

O estado do Pará viveu, em 2011, um evento inédito na história do país, quando, no mês de dezembro, a população paraense foi consultada para se manifestar em um plebiscito sobre a criação de dois novos estados no seu território, Carajás e Tapajós. Na presente proposta, refletimos sobre como as campanhas televisivas do plebiscito para criação desses dois novos estados constituíram-se em estratégias enunciativas com a finalidade de defender as propostas das frentes contrárias à criação do Carajás e do Tapajós e das frentes favoráveis ao surgimento deles. Na análise, foram selecionados os programas televisivos do horário gratuito de propaganda eleitoral a partir da perspectiva discursiva/teórica bakhtiniana e do pensamento do Círculo, considerando que vozes diferentes entre si estabelecem relações dialógicas. O discurso é tomado como um fenômeno social de inscrição valorativa do sujeito e de sua posição frente a outros discursos impregnados de intenções ideológicas, de caráter político-partidário. A análise mostrou que as frentes contrárias à criação dos estados trabalharam com estratégias enunciativas que as colocaram como protetoras da integridade regional e dos valores multiculturais contra as investidas de interesses externos. Já as frentes favoráveis aos estados autonomearam-se defensoras do desenvolvimento do Pará, contra a estagnação econômica do estado.

Palavras-chave: Estratégias Enunciativas. Plebiscito no Pará. Campanhas Televisivas. Amazônia.

The State of Pará lived an unprecedented event in the country's history in December 2011, when the population of Pará was consulted in a plebiscite on the creation of two new states, Carajás and Tapajós, in its territory. In this study, we reflect on how the television campaigns of the plebiscite for the creation of these two new States constituted in enunciative strategies with the purpose of defending the proposals of the Fronts against the creation of Carajás and Tapajós and the Fronts favorable to them. In the analysis, the television programs of the Free Election Schedule were selected from the Bakhtinian discursive/theoretical perspective and from the Circle thinking, considering that different voices between them establish dialogic relations. The discourse is taken as a social phenomenon of subject inscription value and of his position in front of other discourses impregnated of ideological intentions, of political-partisan character. The analysis showed that Fronts contrary to the creation of the States worked with enunciative strategies that placed them as protectors of regional integrity and multicultural values against the advance of external interests. On the other hand, the Fronts favorable to the States became autonomous defenders of the development of Pará, against the economic stagnation of the State.

Keywords: Utterance Strategies. Plebiscite in Pará. Television Campaigns. Amazon.

El estado de Pará vivió en 2011 un evento inédito en la historia del país, cuando en el mes de diciembre, la población paraense fue consultada para manifestarse, en plebiscito, sobre la creación de dos nuevos estados, Carajás y Tapajós, su territorio. En la presente propuesta, reflexionamos sobre cómo las campañas televisivas del plebiscito para la creación de estos dos nuevos estados se constituyeron en estrategias enunciativas con la finalidad de defender las propuestas de los frentes contrarios a la creación del Carajás y del Tapajós y de los frentes favorables al surgimiento de ellos. En el análisis, fueron seleccionados los programas televisivos del Horario Gratuito de Propaganda Electoral, a partir de la perspectiva discursiva/teórica bakhtiniana y del pensamiento del Círculo, considerando que voces diferentes entre sí establecen relaciones dialógicas. El discurso es tomado como un fenómeno social de inscripción valorativa del sujeto y de su posición frente a otros discursos impregnados de intenciones ideológicas, de carácter político-partidista. El análisis mostró que los frentes contrarios a la creación de los estados trabajaron con estrategias enunciativas que las colocaron como proteccionistas de la integridad regional y de los valores multi-culturales contra las inversiones de intereses externos. Las frentes favorables a los estados se autonomizaron defensoras del desarrollo del Pará, contra el estancamiento económico del estado.

Palabras clave: Estrategias Enunciativas. Plebiscito en Pará. Campañas de Televisión. Amazonas.

Introdução

No dia 11 de dezembro de 2011, a população paraense protagonizou um acontecimento histórico na trajetória político-democrática do país¹ por meio da decisão, em plebiscito², sobre a configuração político-territorial do estado do Pará. A convocação foi para manifestação contrária ou favorável à criação de dois novos estados, Carajás e Tapajós, por desmembramento do território paraense. Essa foi a primeira vez que a sociedade brasileira foi consultada para decidir sobre um assunto dessa natureza. Neste artigo, analisamos vinte programas televisivos do horário gratuito de propaganda eleitoral (HGPE), das frentes pró e contra a criação dos estados de Carajás e Tapajós, veiculados pelas emissoras TV RBA³, filiada à Rede Band, e

TV Liberal⁴, filiada à Rede Globo. O objetivo foi identificar e analisar as estratégias enunciativas de construção e nomeação das frentes e suas proposições de persuasão e convencimento dos eleitores.

O HGPE é aqui identificado como um importante “espaço” de enunciação discursiva no qual se estabelecem relações dialógicas. Esse horário foi instituído como uma concessão pública legal dentro da programação das empresas de rádio e televisão para a comunicação midiática de candidatos e partidos com a sociedade, a fim de informar sobre processos eleitorais e causas políticas (GOMES, 2004). Do mesmo modo, consideramos que o HGPE enuncia um momento político singular vivido pela sociedade, uma vez que convoca a atenção das pessoas à aceitação de uma das propostas enunciadas.

Nas análises das campanhas, recorremos à análise do discurso (AD) amparada na produção teórica de Mikhail Bakhtin (2002; 2003; 2005; 2014), em que a enunciação é um produto da interação de dois indivíduos socialmente organizados, ou seja, “a enunciação é compreendida como uma réplica do diálogo social, [...] portanto ideológica. Ela não existe fora do contexto social, já que cada locutor tem um ‘horizonte social’” (BAKHTIN, 2014, p. 30).

1 De acordo com pesquisa de Carlos Silva (2015, p. 15), a divisão territorial para criação de novos estados é a mesma no Brasil desde 1988, quando o tema foi de grande embate na Assembleia Nacional Constituinte (1987) com a apresentação de nove projetos, dos quais quatro foram aprovados, entre eles: os territórios federais de Fernando de Noronha, Amapá e Roraima. Posteriormente, Fernando de Noronha foi transformado em distrito estadual de Pernambuco e Amapá e Roraima tornaram-se estados. O estado de Tocantins também surgiu do desmembramento de Goiás. Desse período até hoje, parlamentares têm reivindicado a aprovação pelo Congresso Nacional dos projetos reprovados na Constituinte.

2 A partir da Constituição de 1988, é prevista, em lei complementar, a convocação de plebiscito em casos de decisão sobre desmembramento, incorporação e subdivisão de estados com anexação a outros, ou sobre a criação de novos territórios federais (BRASIL, 1988).

3 A televisão RBA integra o Grupo Rede Brasil de Comunicação na Amazônia, pertence à família do senador da República Jader Barbalho (PMDB) e congrega um complexo de TV, rádio, jornal (Diário do Pará) e um portal de notícias na internet (DOL). Segundo Fábio Castro (2012, p. 180), o grupo RBA representa um dos cinco grupos político-comunicacionais mais importantes da Amazônia.

4 Integra o grupo Organização Romulo Maiorana (ORM), que começou a operar em 1966, quando o comerciante Rômulo Maiorana adquiriu o jornal *O Liberal*, criado em 1945 como um veículo de propaganda do Partido Liberal. Em 1969, comprou seu concorrente histórico, o tradicional *Folha do Norte*. Em 1970, foram criadas as rádios Liberal AM e Liberal FM; em 1977, a TV Liberal se tornou afiliada da Rede Globo. O grupo ORM também representa um dos cinco grupos político-comunicacionais mais importantes da Amazônia.

A resposta dos 4.848.495 eleitores que votaram no plebiscito às perguntas “Você é a favor da divisão do estado do Pará para a criação do estado de Carajás?” e “Você é a favor da divisão do estado do Pará para a criação do estado de Tapajós?” foi a seguinte: 66,6% decidiram pela não criação do Carajás e 66,08% votaram contra a criação do Tapajós. Carajás teve pouco mais de 1% de votos nulos e 0,41% de brancos, enquanto Tapajós teve 1% de votos nulos e 0,49% de votos brancos. A abstenção dos eleitores foi de 25,71% (TRIBUNAL SUPERIOR ELEITORAL, s.d.).

Mas o debate sobre a reformulação do território paraense continuou reverberando após o plebiscito de 2011, nas campanhas eleitorais de 2012 e de 2014⁵, assim como nas articulações políticas em Brasília, como se constata a partir da observação de Carlos Silva (2015):

5 O Tribunal Superior Eleitoral autorizou o registro das frentes favoráveis e contrárias ao surgimento dos estados, compostas por políticos da Assembleia Legislativa do Pará, da Câmara dos Deputados e do Senado Federal para organizar as campanhas do plebiscito. O então deputado federal Zenaldo Coutinho (PSDB-PA), líder da frente contra a criação do estado do Carajás, já havia sido candidato à Prefeitura de Belém em 2000, mas foi eleito prefeito somente em 2012, contando com intensa exposição na mídia à frente da campanha do plebiscito de 2011. A principal bandeira levantada pelo político, em 2012, foi a luta contra a divisão do Pará. Outro político que chegou ao cargo de prefeito em 2012 foi o deputado estadual João Salame (PPS-PA), liderança da frente pró-criação do estado do Carajás em 2011 e eleito prefeito de Marabá em 2012, a possível capital do estado do Carajás. Os outros presidentes das frentes foram o deputado estadual Celso Sabino (PR-PA), líder da frente contra a criação do estado do Tapajós e o deputado federal Lira Maia (DEM-PA) gestor da frente pró-criação do estado do Tapajós. Simão Jatene, que foi governador do Pará pela primeira vez no período de 2003 a 2006, eleito pela segunda vez em 2010, teve forte participação nas campanhas de 2011 e foi reeleito em 2014 (AQUINO, 2015).

Carajás e Tapajós são, nacionalmente, os projetos mais avançados no que tange às etapas de aprovação no Congresso Nacional. Após o resultado desfavorável ao plebiscito de 2011, ambos permanecem articulados, basicamente em duas frentes de trabalho: uma na Câmara dos Deputados [...] que tenta alterar a legislação para que, em caso de plebiscito, somente a população dos municípios que comporiam um novo estado tenha o direito de voto; a outra é a Proposta de Lei de Iniciativa Popular, que coleta assinaturas para exigir o mesmo do Congresso (SILVA, 2015, p. 18).

Observamos, assim, que as competições interdiscursivas dos agentes do discurso perpetuam a discussão como uma “réplica viva” formada na “mútua-orientação dialógica” apresentada por Bakhtin (2002, p. 88-89).

O artigo foi organizado levando em conta a seguinte divisão: contextualização e caracterização do plebiscito de 2011; processos identitários para a compreensão da formulação das disputas discursivas no plebiscito; referencial teórico-metodológico na compreensão das estratégias enunciativas e, por fim, a análise dos programas, com identificação das estratégias elaboradas e considerações finais.

1. A trajetória de disputa discursiva que culminou com o plebiscito no Pará

O desejo de dividir o estado do Pará já tem uma longa trajetória. Segundo

o pesquisador Manuel Dutra (1999), da Universidade Federal do Pará, desde o reordenamento territorial do Brasil, realizado em 1849, já havia uma proposição de divisão do Pará em três províncias. Portanto, as propostas de organização do território amazônico, desde o poder colonial até a independência do Brasil, sempre enfrentaram governos centralizadores. A partir disso, as subdivisões foram objeto de controle e criação de núcleos de defesa às investidas externas. Segundo Dutra, não havia planejamento a longo prazo para ajustar as fronteiras político-administrativas na região, as decisões ocorriam para atender à urgência das demandas momentâneas, ou seja, os discursos produzidos para a região oscilam entre o discurso da unidade territorial e o da urgência histórica de uma reestruturação geopolítica para o desenvolvimento de seus estados e municípios (DUTRA, 1999, p. 75).

O pesquisador lembra que, a partir da segunda metade do século XX, diversos projetos de redivisão territorial da Amazônia foram elaborados, principalmente pelos militares, incluindo Tapajós, mas quase todos motivados “pela preocupação em ordenar o espaço para o capital, onde a população deveria servir ao esforço produtivo do empresariado” (DUTRA, 1999, p. 19-20). Como as propostas quase sempre vinham de fora para dentro da região, não recebiam apoio da população local.

Portanto, ao analisar as propostas de emancipação da região do Tapajós, o pesquisador paraense observa que elas surgiram na década de 1950, com destaque para o conceito de *oeste* paraense e das articulações do movimento pela criação do estado do Tapajós (DUTRA, 1999, p. 25). A justificativa dos grupos que defendiam a

sua criação era, e é ainda hoje, a extensão territorial do estado e o afastamento do poder das regiões mais distantes da capital.

Em relação à criação do Carajás, os anseios de emancipação já permeavam as ideias de ricos comerciantes no começo do século XX, que exigiam do governo do Pará independência política em Marabá. Como suas reivindicações não eram atendidas, encaminharam uma petição ao Congresso Nacional pedindo que Marabá ficasse sob responsabilidade administrativa de Goiás ou que se criasse um estado para que a cidade fosse a capital (WOOD; SCHMINK, 2012).

Apesar do processo histórico das discussões que a região vivenciou ao longo do tempo, Dutra (1999, p. 77) identifica semelhanças entre os discursos parlamentares culturalistas, políticos, demográficos e econômicos da época de 1840 para a criação ou não da província do Amazonas, e os discursos que circularam no Congresso Nacional sobre a divisão do Pará no plebiscito de 2011.

2. Embates identitários como justificativa de reordenamento territorial do Pará

No contexto amazônico, as marcas da história da região interferem de forma significativa no presente. Em sua ampla extensão, o tradicional e o moderno, o rural e o urbano e o centro e a periferia se inter-relacionam e convivem na mesma realidade. As decisões sobre a região e o ritmo que as transformações provenientes

delas tomam no cotidiano das pessoas estão continuamente relacionados à fusão entre a História e a atualidade (AQUINO, 2015; BECKER, 1994; PETIT, 2003; PONTE, 2000; WOOD; SCHMINK, 2012).

Assim, a relação entre identidade e território passa a ser um forte discurso a mediar os debates sobre a redivisão do estado do Pará, em que os que defendem a permanência do território passam a justificar que esse “repartir” significa perder parte da identidade paraense. Por outro lado, os que defendem a divisão justificam as diferenças regionais como fatores preponderantes para a divisão.

Nessa perspectiva, Dutra (1999, p. 17) afirma, ao analisar a proposta do estado de Tapajós, que grupos de poder “intentam um projeto particular ao qual se esforçam por dar características universais, isto é, como tendo valor para todo o grupo, neste caso, para a população do Oeste do Pará”. Nesse embate regionalista, as elites vão trabalhar pela construção de uma identidade regional, reproduzindo um discurso que, “frente à identidade paraense” ou à identidade nacional, apresenta especificidades que lhes dão o direito inclusive de marcar juridicamente a região.

Essa disputa discursiva nos remete ao pensamento de Vera França (2012), que diz que a identidade é um processo não homogêneo, mas em progressiva continuidade, relacionado a interdiscursividades e práticas simbólicas. Além da influência do surgimento de novos sujeitos na dinâmica contemporânea, existe uma relação entre os processos identitários e a comunicação, que é fundamental para o estabelecimento de lugares dos sujeitos diante de si e do

outro, no mundo. Nesse contexto, França (2012) explica:

Nosso desempenho, com maior ou menor competência, se dá “em situação”, marcado pela contingência do movimento, pela leitura e previsão dos movimentos do outro, por nossa capacidade de inter-agir, agir-com, agir-entre. Em comunicação, a posição de agente é partilhada. Comunicando, atualizamos a linguagem e os sentidos, atuamos no mundo, construímos nossos lugares e nossas identidades, submetemo-nos, insurgimo-nos e, em conjunto, criamos a realidade e transcendemos nossa individualidade (FRANÇA, 2012, p. 38).

Trata-se da emergência da ideia de sujeito, fundada na necessidade de se assumir as diferenças que, apesar de perigosas para a comunicação coletiva, são colocadas no cerne da sociabilidade. Na Amazônia, as práticas sociais e culturais e os processos de valorização coexistem e a região é vivida de diferentes formas. A população que vive na Amazônia conhece, então, a região pela experiência, construindo uma relação de pertencimento a ela (BUENO, 2002, p. 33-34).

Dutra (1999) propõe uma ideia de identidade pensando na questão da divisão do Pará como uma construção discursiva política de elites para conquistar a solidariedade da população. A identidade é colocada como “algo elaborado conscientemente por aqueles grupos que impõem sua própria voz como sendo a voz da *região* que eles concebem de acordo com sua particular visão de mundo” (DUTRA, 1999, p. 113, grifo nosso).

O discurso culturalista é um dos principais argumentos de sustentação da

separação das regiões que declaram, conforme analisado por Dutra (1999), não existir unidade cultural entre os diferentes grupos que coabitam o Pará. A população paraense é fruto de intensos processos migratórios ocorridos no estado (SOUZA, 2014, p. 6) e justamente por isso um dos fortes argumentos separatistas são os índices demográficos: apenas 21,53% da população do estado é de origem paraense. A maioria (78,47%) está dividida entre “maranhenses (20,63%), mineiros (9,98%), rio-grandenses do sul (6,31%), tocantinenses (6,08%), paulistas (5,23%), baianos (4,50%) e goianos (4,36%)” (SOUZA, 2014, p. 9). Conta-se, ainda, com pessoas de outros estados representativos desse percentual.

Assim, a complexa e contraditória trajetória de constituição da Amazônia, sobretudo a paraense, demanda a discussão da formação da identidade cultural para auxiliar na compreensão das propostas de identidades paraenses construídas durante as campanhas televisivas plebiscitárias.

3. Estratégias enunciativas de convencimento dos espectadores

Bakhtin e o Círculo propõem uma tese enunciativo-discursiva da linguagem a partir de considerações relativas à enunciação e ao enunciado. Ambos são protagonistas no estudo da linguagem proposto pelos autores do Círculo, tendo em vista os aspectos histórico, social e cultural que envolvem as possibilidades de interação de sujeitos para fins de comunicação e produção discursiva (BRAIT, 2013). A teoria

enunciativo-discursiva é fundamental no pensamento bakhtiniano, pois a ela estão estritamente ligadas outras reflexões, dentre as quais se destacam: “signo ideológico, palavra, comunicação, interação, gêneros discursivos, texto, tema e significação, discurso, discurso verbal, polifonia, dialogismo, ato/atividade/evento” (BRAIT, 2013, p. 65).

Bakhtin e Volochínov (2014, p. 115) observaram que “tudo aquilo que, tendo se formado e determinado de alguma maneira no psiquismo do indivíduo, exterioriza-se objetivamente para outrem com a ajuda de algum código de signos exteriores”. Essa atividade, Bakhtin chamou de *expressão* que, formada pelo conteúdo interno do sujeito, é exposta para um sujeito-outro, mas também para si. Essa atividade coordena o trabalho mental do indivíduo que, por sua vez, molda-a e estabelece o direcionamento que ela terá. A expressão, também chamada de enunciação pelos autores, estará sempre vinculada à condição social em que ocorre. A enunciação é então definida por Bakhtin e Volochínov (2014, p. 116) como “o produto da interação de dois indivíduos socialmente organizados”.

O enunciado, segundo o pensamento bakhtiniano, é a unidade discursiva em que é possível identificar as diferentes vozes que estabelecem entre si relações dialógicas. Conforme essa teoria, o discurso do indivíduo possui uma dupla expressão, pois, além da sua própria, contém o enunciado do outro, acolhido nesse processo dialógico (BAKHTIN, 2003).

Assim, expressão gestual e entonação da voz são acontecimentos sociais. Para Bakhtin, é na vida social que se aprende a distinguir essa circunstância expressiva

da outra, ou seja, o enunciado estará revestido de valores políticos, religiosos, éticos e estéticos. Desse modo, tal enunciação está relacionada a uma concepção dialógica do sujeito. Essa discussão nos leva a pensar nas vozes acionadas nas campanhas do plebiscito ocorrido no Pará e nos tensionamentos ideológicos e históricos gerados nas estratégias enunciativas,

Pois todo discurso concreto (enunciação) encontra aquele objeto para o qual está voltado sempre, por assim dizer, já descredenciado, contestado, avaliado, envolvido por sua névoa escura ou, pelo contrário, iluminado pelos discursos de outrem que já falaram sobre ele. O objeto está amarrado e penetrado por ideias gerais, por pontos de vista, por apreciações de outros e por entonações. Orientado para o seu objeto, o discurso penetra neste meio dialogicamente perturbado e tenso de discursos de outrem, de julgamentos e de entonações. Ele se entrelaça com eles em interações complexas, fundindo-se com uns, isolando-se de outros, cruzando com terceiros; e tudo isso pode formar substancialmente o discurso, penetrar em todos os seus estratos semânticos, tornar complexa a sua expressão, influenciar todo o seu aspecto linguístico (BAKHTIN, 2002, p. 86).

O ato enunciativo é criado individualmente, não se repete e tem um caráter singular; no entanto, possui características similares que estabelecem normas para as enunciações que fazem com que estas pertençam a uma língua e sejam compreendidas por todos aqueles que compõem um determinado grupo (BAKHTIN, 2014, p. 128). Linguagem e fala estão atreladas ao dialogismo, portanto esse caráter social

refuta o indivíduo isolado cuja capacidade mental não propicia o desenvolvimento ideológico e defende sujeitos que se constituem em interação, mas não de forma passiva, pois o sujeito é múltiplo e traz consigo um repertório pessoal de signos sociais. No processo de interação, o indivíduo eleva sua consciência e sua competência ideológica e introduz-se na memória e na História (BAKHTIN, 2014, p. 131).

Em seus estudos sobre a literatura, Bakhtin (2005, p. 4) propõe o conceito de polifonia⁶. Trata-se da pluralidade de vozes que se evidencia no discurso. Os conjuntos reúnem-se sem graus de hierarquia entre si e as vozes não podem ser isolados umas das outras, pois incorporam o pensamento de um outro que integra o nosso ao nos expressarmos.

As estratégias de construção discursiva das campanhas do plebiscito de 2011 no Pará trouxeram um fluxo de comunicação de dupla orientação. Na primeira, as frentes responsáveis pela criação das campanhas reapropriaram-se de vozes históricas, há muito sendo enunciadas em um diálogo vivo. A outra orientação dialógica está voltada para o destinatário do discurso, o telespectador, mas, para além deste, também se volta àquele com quem se deseja dialogar prioritariamente: as frentes de oposição.

Mais importante que emitir um determinado discurso, foi direcioná-lo às frentes adversárias, em uma estratégia de instigar

⁶ Bakhtin (2005, p. 4) identifica a polifonia como peculiaridade fundamental dos romances de Dostoiévski, a qual se constitui como “multiplicidade de vozes e consciências independentes e imiscíveis e a autêntica polifonia de vozes plenas”.

respostas que orientassem razoavelmente um percurso gerativo de outras estratégias discursivas eficazes para os objetivos das campanhas, como defende Bakhtin (2002, p. 89): “ao se construir na atmosfera do ‘já dito’, o discurso é orientado ao mesmo tempo para o discurso-resposta que ainda não foi dito, discurso, porém, que foi solicitado a seguir e que já era esperado”.

O discurso, por mais exato que pareça no momento da sua materialização textual, ao se relacionar com outro discurso diante de determinado contexto, sempre pode passar por transformações em seu significado, pois é nesta circunstância que o discurso do outro ganha corpo, gerando um horizonte dialógico de grande influência (BAKHTIN, 2002, p. 141).

A linguagem e as práticas discursivas permitem aos indivíduos conhecer o mundo em que vivem e apropriarem-se dessa vivência por meio das interlocuções de sujeitos de ação que constituem a si e aos outros. França (2002) corrobora esse pensamento quando afirma que é na convivência entre os homens que lugares são determinados e diferenças estabelecidas no e pelo discurso:

A “fala do outro” – a questão da alteridade – aparece quando ele toma para si o papel de construir seu próprio lugar de representação. A fala do outro é o *discurso da diferença*; é a fala que, abandonando as representações sob as quais foi construído, coloca em xeque o próprio sistema de representação e os critérios de inclusão e exclusão (de construção do “nós” e do “outro”). Ela desvela ou inaugura um *outro lugar* – e ao fazer isto, mexe com a própria estrutura e com o jogo dos

posicionamentos (FRANÇA, 2002, p. 42, grifo nosso).

3.1 Percurso metodológico

O HGPE do plebiscito no Pará representou um amplo *corpus* empírico de observação. Foram 80 programas no total, quatro programas televisivos foram veiculados por dia, com cinco minutos de duração cada um. O horário no rádio foi das 7h às 7h10min e das 12h às 12h10min. Já na televisão, aconteceu das 12h às 12h10min e das 19h30min às 19h40min. Os programas foram transmitidos às segundas, terças, quartas e sextas-feiras e aos sábados, de forma que, em um dia, eram reservados às frentes pró e contra o estado do Tapajós e, no dia seguinte, às pró e contra o estado do Carajás.

Dos 80 programas veiculados no HGPE, identificamos 31 totalmente repetidos – 17 do Não e 14 do Sim. Além disso, outros misturaram partes já apresentadas em programas anteriores com conteúdos novos, o que não deixou de ser a composição de um novo programa, estrategicamente orientado para se configurar dessa forma.

Os programas analisados foram sorteados aleatoriamente para garantir que todos tivessem a mesma chance de ser escolhidos; os repetidos foram incluídos no sorteio, pois essa conformação é, em si, uma estratégia enunciativa. Dessa seleção, optou-se por estudar dez dias de veiculação, com um do Sim e um do Não por dia, fechando um total de 20 programas para análise, quantidade razoável que possibilitou obter uma informação expressiva desse estrato.

Os gêneros do discurso, como conceituados por Bakhtin (2003, p. 282),

mostram-se apropriados para refletir sobre a comunicação televisiva e seu potencial dinâmico de organizar modos de pensamento e meios de expressão. A linguagem audiovisual é apreendida em uma dada cultura de forma estabilizadora, mas com possibilidades de renovação contínua para atingir tal reconhecimento de maneira consistente.

Nesse sentido, os gêneros discursivos podem ser compreendidos como estéticas e formatos presentes nas estratégias enunciativas observadas no HGPE do plebiscito de 2011, entre eles: telejornal, telenovela, programa de entrevistas em estúdio ou entrevistas em locais públicos. Os recursos técnicos empregados nas campanhas televisivas para construir os discursos sobre o plebiscito foram diversos: videoclipes, entrevistas com especialistas em Economia e artistas, apresentadores e jornalistas em estúdio e em gravações externas, histórias de vida, carreatas das frentes, entrevistas com a população, recortes de debates com líderes das frentes e indicadores socioeconômicos.

Trabalhamos com estratégias enunciativas em dois eixos interpretativos a partir de uma observação sistemática das campanhas televisivas de 2011. Primeiro, observamos as formas em que os discursos foram organizados quanto aos aspectos e mecanismos técnicos usados para construir os programas. Segundo, o uso de diferentes discursos para argumentar de forma favorável ou rechaçar os projetos de criação dos estados.

As frentes de campanhas trabalharam com estratégias enunciativas que ofertaram sentidos sobre o plebiscito de

2011, das quais observadas a de valorização cultural, que conduziu o discurso da integridade geográfica do Pará e a união da população contra a divisão; a do desenvolvimento econômico, cujo discurso destacou os novos estados como única solução para todos os problemas do Pará; e a dos interesses políticos, que revelou objetivos pessoais de grupos políticos e econômicos com a divisão ou não do estado.

3.2 Estratégia enunciativa de valorização cultural

Os videoclipes musicais, geralmente inseridos no começo e no final dos programas, foram uma estratégia enunciativa que condensou as proposições identitárias das frentes de campanha. Os trechos exibidos serviram como separadores dos argumentos construídos para o convencimento dos eleitores. As frentes contrárias à criação dos estados, por exemplo, utilizaram, em todos os programas observados, os argumentos da integridade estadual por meio da união da população, da defesa da grandeza territorial e do dinamismo das atividades econômicas; além disso, exploraram abundantemente os recursos culturais como valores simbólicos para defender essa ideia.

Os programas exibidos pelas frentes do Não contaram com a presença de muitos cantores, atores, atletas, políticos paraenses e muitas bandas de música, o que representou uma estratégia enunciativa de notoriedade e legitimidade para o discurso da integridade do Pará, atribuindo visibilidade às campanhas dos opositoristas. As riquezas do Pará, a força e a diversidade cultural do seu povo foram enaltecidas. As imagens valorizavam o orgulho de pertencer ao estado, orientadas pelo *slogan*

da campanha dos unionistas: “Não e não! Ninguém divide o Pará.”. A bandeira do estado foi exaustivamente mostrada, assim como a gastronomia, os lugares turísticos de Belém e outros, como o arquipélago do Marajó, localizado na região que ficaria no Pará remanescente, e Alter do Chão, em Santarém, cidade escolhida para capital do Tapajós.

Trechos do hino estadual foram interpretados em vários programas, na voz da cantora paraense Leila Pinheiro e nas vozes de pessoas desconhecidas: “Ó Pará, quanto orgulha ser filho/ De um colosso tão belo e tão forte/ Juncaremos de flores teu trilho/ Do Brasil, sentinela do Norte/ E a deixar de manter esse brilho/ Preferimos mil vezes a morte!” (Programa da frente contra Carajás, 11 nov. 2011, 12h-12h05).

Constatamos que o uso de trecho do hino paraense é um discurso enunciado à Região Nordeste do estado, principalmente à população de Belém e da Região Metropolitana – formada pelos municípios de Belém, Ananindeua, Marituba, Benevides e Santa Bárbara –, com a qual ficaria o Pará remanescente, excluindo, assim, o restante do território localizado nas regiões que desejavam se emancipar. Desta forma, o Pará foi representado na exibição de imagens e linguagem facilmente reconhecidas pela população de Belém.

Isso pode ser explicado pelo fato de o quantitativo de 2/3 dos eleitores do estado residir na capital, Belém; desse número, mais de 90% declararam ser contra a criação dos estados. Nas três pesquisas de opinião realizadas sobre o plebiscito nos dias 11 e 25 de novembro e 9 de dezembro de 2011, o Não apresentou larga vantagem

à frente do Sim, com um crescimento de 58% a 65% do percentual de votos contra a criação dos estados (TRIBUNAL SUPERIOR ELEITORAL, s.d.).

O uso exacerbado de ingredientes culturais paraenses pelas frentes contrárias à criação dos estados condiz com o que discute Dutra (1999, p. 15), no que tange à identidade como elemento “que se apoia no valor simbólico do pertencimento ao mesmo território, [o qual] é importante por torná-lo um bem coletivo, um patrimônio a ser preservado e deixado como herança para gerações futuras”.

Assim, entende-se que os símbolos culturais, tão presentes nas campanhas dos unionistas, conduziram efeitos de marcações de diferenças entre aqueles que amam, respeitam e protegem o Pará inteiro, em oposição àqueles que estão contra a força dessa “identidade” por querer a separação e que, portanto, não merecem pertencer a ela.

Ao absorver um determinado discurso, o indivíduo posiciona-se para responder-lhe ativamente e isso estabelece “uma série de interrelações complexas, de consonâncias e multissonâncias com o compreendido, enriquece-o de novos elementos” (BAKHTIN, 2002, p. 91). A compreensão de quem fala está sempre sujeita à resposta a ser produzida independentemente de haver intenção, invertendo-se os papéis de ouvinte e locutor.

Em resposta, o discurso do Sim questionou a não melhoria da vida das pessoas pelas riquezas do estado exaltadas positivamente pelo Não e defendeu-se das acusações de que os novos estados iriam “roubar” as vantagens recursivas do Pará. No programa

do dia 21/11/2011, noite, a apresentadora da frente pró-Tapajós, em estúdio, interpelou o público da seguinte maneira:

Desde que o Pará existe, ele tem minérios, florestas e rios, mas isso não tem melhorado a vida das pessoas que a cada dia ficam mais pobres. Pela Constituição Brasileira, as áreas de preservação, os rios, os minérios e o subsolo pertencem à União, ao Governo Federal e não ao Pará⁷. Quando dizem pra você que vamos perder as riquezas, que o Pará vai ficar pequeno, que o Pará vai perder, estão simplesmente querendo meter medo em você (Programa da frente pró-Tapajós, 21 nov. 2011, 19h30-19h35).

A estratégia enunciativa de valorização cultural é contraditória no que tange à proposta de consulta popular para ouvir todo o Pará. Tal estratégia exclui explicitamente as regiões do Carajás e do Tapajós de seu discurso e pouco dá a conhecer sobre as características e vozes dessas localidades. O Não, por si só, é uma palavra que imprime a força da negativa aos anseios de emancipação das regiões separatistas. Portanto, é inviável conciliar o termo Não, que esculpiu

7 A partir de 1960, a administração federal começou a adotar uma série de medidas com o intuito de promover uma reorganização político-institucional, bem como mudanças espaciais e territoriais na Amazônia, para garantir a intervenção na região. Dentre os atos realizados, temos, em 1971, a disposição do Decreto-lei nº 1.164/71 e do Decreto-lei nº 1.473/76, que promoveram a federalização das terras situadas nos estados da Amazônia Legal, “as terras devolutas situadas na faixa de 100 quilômetros de largura em cada lado do eixo das rodovias construídas, em construção ou simplesmente projetadas”. A ação reivindicou a apropriação de 66% de áreas pertencentes ao Pará para o controle da União (Instituto de Desenvolvimento Econômico, Social e Ambiental do Pará, 2011, p. 18-19).

toda a campanha contra o surgimento dos estados, à ideia de união, visto que se nega a alguns o direito que acreditam ter.

3.3 Estratégia enunciativa de constatação do desenvolvimento econômico

A discussão das frentes favoráveis aos novos estados resumiu-se a fatores econômicos. As campanhas do Sim defenderam a divisão como uma solução imediata para resolver todos os problemas do Pará, os quais foram denunciados pelos indicadores macroeconômicos. A estratégia foi explorada recorrendo-se às informações do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE) para destacar os piores índices de desenvolvimento humano, saúde, educação e saneamento básico em que o Pará se encontrava, o que resultava na ingovernabilidade de um estado de grandes proporções.

O uso de números do Fundo de Participação dos Estados (FPE) positivos, tanto para o Pará quanto para o Carajás e para o Tapajós, foi recorrentemente destacado como recursos fundamentais para desafogar as despesas do Pará após a divisão. Os valores negativos – dados do IBGE sobre o Pará – e positivos – a distribuição do FPE para os três estados – foram, paradoxalmente, ressaltados na tela. O programa do dia 11/11/2011, tarde, frente pró-Carajás, trouxe dois apresentadores desconhecidos, em estúdio, falando sobre o que mudaria sem a divisão e com a divisão do Pará:

O dinheiro que o Pará recebe aumenta e por quê? Porque todos os estados hoje recebem do governo federal o FPE, que é o Fundo de Participação dos Estados e que todo estado tem direito. Hoje, o

Pará é um estado e recebe uma parte, quando a gente passa a ser três estados, a gente passa a receber três partes, deu pra entender? Isso é muito dinheiro. Hoje, o Pará recebe dois bilhões e novecentos, vai passar a receber cinco bilhões e novecentos por ano, são três bilhões a mais por ano, são doze bilhões a mais em quatro anos (Programa da frente pró-Carajás, 11 nov. 2011, 12h05-12h10).

No entanto, as campanhas dos pró-estados foram contraditórias no uso de estratégias enunciativas que buscaram criar uma expectativa de esperança pela mudança e, por outro lado, apresentar, por meio de imagens, falas e até mesmo músicas com mensagens de sofrimento e mazelas sociais que precisavam ser sanadas. A incoerência dos divisionistas é explicada pelo fato de que eles precisaram falar também a Belém, o que acabou suscitando um processo contraditório, pois interesses e ideologias presentes nas três regiões em pauta nos projetos votados no plebiscito de 2011 são conflitantes. Como não conseguiram convencer a população da capital de que a divisão seria boa para ela, investiram em um tom de ataque e hostilidade, contribuindo, de certa forma, para distanciar, ainda mais, as opiniões divergentes que existem entre as regiões:

Se nada muda, todo mundo perde, o Pará fica parado, tudo fica como está. Se a gente muda, todo santo ajuda. Vamos dividir para multiplicar [...] Belém, não feche os olhos pra esse povo não [...] Se é maior a sua força, se é maior sua população, diga sim pra essa esperança que o futuro desse povo tá na sua mão. Se é bom pra todo mundo, não me diga não [...] se é bom pra todo mundo, se lembre de

mim e me diga sim (Programa da frente pró-Carajás, 11 nov. 2011, 12h05-12h10).

O discurso econômico apareceu em todos os programas do Sim. Por outro lado, o discurso das diferenças culturais existentes em todo o Pará foi descartado. Este é o principal discurso histórico que outorga às regiões separatistas o desejo de emancipação, de conquista de um sentimento de pertença àquele local, algo que elas não têm em relação ao Pará, com valores identificados à capital. Observamos que isso ocorreu pelo fato de não ter havido compreensão ou reconhecimento por parte dos produtores das campanhas da multiplicidade de identidades presentes no território paraense. No entanto, essa pode ter sido uma escolha proposital dos produtores, pois, se as regiões pró-separação têm pessoas de várias partes do país, seria difícil apostar em uma identidade cultural que fosse majoritária e pudesse aglutinar todos, mas poderia desagradar a muitos. Diante disso, preferiram considerar as estratégias enunciativas que mostravam o desenvolvimentismo embasado em valores legais exorbitantes (FPE) como argumento mais forte e mais viável.

As escolhas de estratégias enunciativas no estabelecimento do diálogo têm como base o princípio bakhtiniano de que o discurso é direcionado ao outro (BAKHTIN, 2014, p. 118) como a palavra “socialmente dirigida”, no sentido de se formar a partir de alguém e ser direcionada a outrem; por isso, ela é o produto dessa interação entre aquele que a emite e aquele que a recebe. A palavra é o elo entre os sujeitos, em que um se define perante o outro (BAKHTIN, 2014, p. 117).

Entendemos, assim, de acordo com a perspectiva bakhtiniana de construção

discursiva, que é pelo discurso do desenvolvimentismo que os produtores das campanhas do Sim construíram a imagem do outro, um Pará sem recursos financeiros e carente de uma reforma que traga subsídios para o seu desenvolvimento. Outorgam, desta forma, para si – a causa autonomista – o movimento de mudança da realidade problemática.

3.4 Estratégia enunciativa de revelação dos interesses políticos

Os apresentadores em estúdio e em reportagens externas tiveram uma importante participação nas campanhas de todas as frentes no sentido de conduzirem esse diálogo nos programas, articulando as estratégias enunciativas que produziriam sentidos ao eleitor. Em estúdio, eles foram enquadrados pela câmera principalmente em *close* e em primeiro plano, o que sugeriu a ideia de proximidade e de solidariedade aos interesses do eleitor. A entonação da voz e as expressões faciais sugeriram uma conversa franca e direta.

Trata-se da relação de “proximidade distante”, que ocorre na tela entre falante e ouvinte e que Piovezani (2009, p. 265) relaciona à política espetacularizada: “Os *close-ups* televisivos, em conjunção com um tom familiar, reduplicam os efeitos de uma conversa íntima e produzem um tipo de política da vida privada”.

A linguagem dos apresentadores era simples, objetiva e didática como a dos jornalistas de telejornais, mas, ao interagir com os programas do oponente, mostrava indignação, tristeza e ironia. Ademais, eles sinalizaram, por meio de marcadores linguísticos, o seu lugar de fala.

Certas construções de linguagem acionadas pelos apresentadores como estratégia enunciativa marcaram as campanhas do plebiscito. No caso das frentes contrárias à divisão, termos como “Parazinho” e “separatistas”, além de expressões como “cortar o Pará em pedaços” (Programa da frente contra Carajás, 11 nov. 2011, 12h-12h05) denunciaram o que seria uma ingerência externa, cujos interesses na divisão seriam de grupos políticos e econômicos, semelhante a discursos já identificados anteriormente por Dutra (1999).

Recursos discursivos, como reproduções de páginas da internet (Supremo Tribunal Federal) e de manchetes de jornais (*Correio Brasiliense*), foram utilizados para mostrar os autores dos projetos de criação dos estados e de realização do plebiscito. Também foram apresentados os produtores das campanhas (Duda Mendonça) e especialistas econômicos (Célio Costa), destacando sua origem externa, sem vínculo afetivo com o Pará. A existência dos meios de comunicação projetados pela enunciação do Não sugeriu a autenticidade das acusações e do que se enunciava, respaldada pela credibilidade dos veículos.

Já as campanhas do Sim utilizaram termos como “novo Pará” e “políticos do Não” (Programa da frente pró-Tapajós, 21 nov. 2011, noite) para convencer a população de que a divisão seria proveitosa para todos, sobretudo para aqueles que ficariam no Pará remanescente. No entanto, o Sim apontava que a separação afrontaria os interesses dos velhos políticos do Pará, atacando diretamente o governador Simão Jatene (PSDB), que se posicionou explicitamente contra a divisão. A estratégia atribuiu culpa aos políticos do Não, que

não teriam propostas para o crescimento do Pará, especialmente para a situação de abandono das regiões que formariam os novos estados.

O programa do dia 03/12/2011, 12h05-12h10, frente pró-Carajás (repetido do dia 30/11, noite, frente pró-Carajás), foi um dos mais agressivos à imagem do governador Jatene. O discurso da união foi duramente criticado nas palavras da apresentadora, relativamente exaltada, em estúdio: “Que união é essa? A do governo com o povo? Aquela que só acontece às vésperas da eleição?”. Seguem-se entrevistas com cidadãos que, pelo ambiente que os circunda, pelas vestimentas e falares, são pessoas simples. A legenda na imagem situa o telespectador: são pessoas de Belém. Os entrevistados dialogam com o que foi enunciado pela apresentadora, criticam o governo estadual e cobram atenção da gestão. A projeção volta para a imagem da apresentadora, que sentencia: “Chega! Chegou a hora do Pará saber a verdade! Saber que um dos grandes responsáveis pela pobreza do Pará se chama Simão Jatene!”. A responsabilização de Jatene é explicada com a Lei Kandir, cuja aprovação teve seu apoio. Sem pagar o Imposto sobre Circulação de Mercadorias e Prestação de Serviços (ICMS), houve um aumento das exportações e do lucro das empresas, mas, nas palavras da apresentadora, “o Pará foi boi de piranha! Sacrificado para que os outros fizessem a festa”. As riquezas do Pará teriam ido embora e ao estado restou pobreza, sem chances de recuperação.

As enunciações foram produzidas considerando a interação entre os interlocutores do Sim e do Não, orientando o diálogo e discordando e antecipando a fala do outro. A importância dos interlocutores presentes em um dado contexto imediato

para imprimir a forma e o estilo à enunciação, dando a esta uma determinada ressonância, é algo observado por Bakhtin (2014, p. 116).

Os debates sobre o plebiscito realizados em diferentes emissoras de televisão aberta, bem como trechos deles veiculados no HGPE com determinados direcionamentos enunciativos, apontaram para a questão política. Os interesses particulares dos líderes das frentes foram desvelados na discussão. O debate que integrou os programas do Sim e do Não foi exibido pela afiliada da Band, TV RBA Canal 13, no dia 1º de dezembro de 2011, com os presidentes das frentes de campanhas. Com mediação do jornalista Luciano Júnior, o debate foi transmitido para 87 municípios paraenses pelos canais RBA (13 no analógico e 36 no digital), pela Rádio Clube do Pará AM e pelo Portal DOL.

No debate, os participantes buscaram o contato direto, intimista e de afinidade com o público. O estilo de exposição era simples, claro e descontínuo. Inicialmente, a postura dos políticos foi de cordialidade uns com os outros, mas, à medida que as disputas discursivas foram se acentuando pela posse da palavra, legitimação de seus discursos e descredenciamento do oponente, eles começaram a questionar os interesses políticos dos adversários, bem como as alianças político-partidárias empreendidas, cotejando-as com as contradições dessas mesmas afinidades. O debate seguiu o caminho oposto à explicação dos projetos de criação dos estados e, por isso, aproximou-se da competição eleitoral de candidatos.

Observamos a construção de um discurso de ingerência externa, portanto, de interdição ao ingresso de novos blocos

de poder no quadro político e econômico paraense. É também um discurso que disfarça os interesses de grupos dominantes que pretendem manter o *status quo* do cenário político predominante e o monopólio sobre a máquina pública estadual, pretensão essa que, para ser ocultada, não reconheceu a legitimidade histórica dos discursos de emancipação da população das regiões do Tapajós e do Carajás, colocada à margem de uma proposta integradora de desenvolvimento e tratada como ingenuamente submissa ao interesse de poucos.

Considerações finais

A pesquisa propôs analisar as estratégias enunciativas que regularam a produção das campanhas televisivas das frentes pró e contra a criação dos estados do Carajás e do Tapajós no plebiscito de 2011, no Pará. A condução dos programas exibidos no HGPE seguiu o princípio dialógico aos moldes de Bakhtin (2002; 2003; 2005; 2014), segundo o qual a interação verbal é o elo entre os sujeitos, em que um se define perante o outro. Os embates estabelecidos nas concorrências discursivas de construção e desqualificação de argumentos acionaram respostas em função da campanha oponente, fazendo provocações e pressentindo as respostas para posterior criação de uma nova estratégia discursiva. A interação entre as campanhas invocou a experiência individual e coletiva dos sujeitos envolvidos nesse mútuo reconhecimento.

A análise dos programas permitiu identificar algumas estratégias enunciativas

iniciais das frentes de campanhas, as quais contribuíram para a interpretação de discursos e esculpiram todo o andamento das campanhas com algumas mudanças, dependendo das reverberações do oponente e dos eleitores.

Três principais estratégias enunciativas foram identificadas: 1. a valorização e manutenção da pluralidade cultural existente no estado, acionada pelas frentes do Não, mas com particularização dos aspectos culturais da região do Pará remanescente na qual se encontra Belém, capital do estado, que concentra a maioria da população votante; 2. a estratégia econômica, suposta garantia de desenvolvimento para os três estados, a partir da distribuição de mais recursos por meio do FPE, que figurou como o carro-chefe das campanhas das frentes do Sim; 3. a estratégia política de embates discursivos, que visou denunciar interesses de grupos políticos e econômicos e despertou a atenção para esclarecer o processo de confronto entre agentes públicos. Essa última estratégia foi utilizada por todas as frentes em disputa com o objetivo de aumentar o capital político e territorial das lideranças das frentes para futuras disputas eleitorais, além de enfraquecer a imagem dos oponentes. O confronto direto entre agentes públicos desviou o objetivo das campanhas de esclarecer o pleito para a população.

A estratégia enunciativa de valorização cultural indica a defesa dos limites geométricos tradicionais para manter as formas de poder edificadas na região por determinados grupos. Em contrapartida, amparado na estratégia enunciativa de garantir desenvolvimento comum a todas as regiões envolvidas no pleito, há uma

tentativa de ingresso de outros grupos interessados em parte do quinhão ofertado pelo controle do Pará. Essa dicotomia discursiva foi desvelada com a estratégia enunciativa dos interesses político-econômicos que se pretendiam obscuros nas campanhas televisivas, mas foram acusados e exibidos de forma turbulenta pelas frentes em disputa.

Essas estratégias enunciativas permaneceram até o último programa, adaptando-se às investidas rivais e conformando as estratégias discursivas consecutivas. O processo de apresentação do plebiscito aconteceu pela reconstrução de conhecimentos antigos sobre a divisão do Pará, condensados conforme as visões de mundo dos falantes e as transações discursivas praticadas por eles para ofertar sentidos que pudessem prover os eleitores de conhecimentos. ■

[EVELYN CRISTINA FERREIRA
DE AQUINO]

Doutoranda em Ciências da Comunicação na Universidade do Minho (UMinho), e membro do Grupo de Pesquisa Narrativas Midiáticas da Amazônia Paraense.

E-mail: vy Cristina@yahoo.com.br

[ALDA CRISTINA SILVA DA COSTA]

Professora do Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Cultura e Amazônia da Universidade Federal do Pará (UFPA) e Coordenadora do Grupo de Pesquisa Narrativas Midiáticas da Amazônia Paraense (NARRAMAZÔNIA).

E-mail: aldacristinacosta@gmail.com

Referências

AQUINO, Evelyn. **Sim ou não? O plebiscito no Pará em 2011**: estratégias discursivas e sentidos nas campanhas televisivas. 2015. Dissertação (Mestrado em Ciências da Comunicação) – Instituto de Letras e Comunicação, Universidade Federal do Pará, Belém, 2015.

BAKHTIN, Mikhail. O discurso no romance. *In*: BAKHTIN, Mikhail. **Questões de literatura e de estética**: a teoria do romance. 5. ed. São Paulo: Unesp, 2002. p. 86-141.

BAKHTIN, Mikhail. Gêneros do discurso. *In*: BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003. p. 261-306.

BAKHTIN, Mikhail. O romance polifônico de Dostoiévski e seu enfoque na crítica literária. *In*: BAKHTIN, Mikhail. **Problemas da poética de Dostoiévski**. 3. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005. p. 3-45.

BAKHTIN, Mikhail; VOLOCHÍNOV, Valentin. **Marxismo e filosofia da linguagem**: problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem. 16. ed. São Paulo: Hucitec, 2014.

BECKER, Bertha. **Amazônia**. 3. ed. São Paulo: Ática, 1994.

BRAIT, Beth. (org.). **Bakhtin**: conceitos-chave. 5. ed. São Paulo: Contexto, 2013.

BRASIL. **Constituição da República Federativa do Brasil (1988)**. Brasília-DF: Senado, 1988. Disponível em: <https://goo.gl/VtVYaF>. Acesso em: 22 jan. 2013.

BRASIL. Tribunal Superior Eleitoral. **Resolução 23.354, de 18 de agosto de 2011**. Dispõe sobre a propaganda plebiscitária e as condutas ilícitas nos plebiscitos no estado do Pará. Disponível em: <https://goo.gl/88d6JP>. Acesso em: 15 jul. 2013.

BRASIL. Tribunal Superior Eleitoral. **Plebiscitos e referendos**. Disponível em: <https://goo.gl/82cBdN>. Acesso em: 23 mar. 2013.

BUENO, Magali. **O imaginário brasileiro sobre a Amazônia**: uma leitura por meio dos discursos dos viajantes, do estado, dos livros didáticos de Geografia e da mídia impressa. 2002. Dissertação (Mestrado em Geografia) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2002.

CASTRO, Fábio Fonseca de. Sistemas de comunicação na Amazônia. **Revista Fronteiras**: estudos midiáticos, São Leopoldo, v. 14, n. 3, p. 179-191, 2012. Disponível em: <https://goo.gl/qmzExv>. Acesso em: 20 jan. 2019.

DUTRA, Manuel. **O Pará dividido**: discurso e construção do estado do Tapajós. Belém: NAEA/UFPA, 1999.

FRANÇA, Vera. Discurso de identidade, discurso de alteridade: a fala do outro. In: FRANÇA, Vera (org.). **Imagens do Brasil**: modos de ver, modos de conviver. Belo Horizonte: Autêntica, 2002, p. 27-43.

FRANÇA, Vera. A TV e a dança dos valores: roteiro analítico para tratar da relação entre televisão e sociedade. In: FRANÇA, Vera; CORRÊA, Laura. (org.). **Mídia, instituições e valores**. Belo Horizonte: Autêntica, 2012. p. 37-43.

GOMES, Wilson. **Transformações da política na era da comunicação de massa**. São Paulo: Paulus, 2004.

INSTITUTO DE DESENVOLVIMENTO ECONÔMICO, Social e Ambiental do Pará. **Estado do Pará**: (di)visões territoriais, perspectivas sociais, econômicas, financeiras e ambientais – ocupação e uso do território, federalização territorial e recursos naturais. Belém: Governo do Pará, 2011.

PETIT, Père. **Chão de promessas**: elites políticas e transformações econômicas no estado do Pará pós-1964. Belém: Paka-Tatu, 2003.

PIOVEZANI, Carlos. **Verbo, corpo e voz**: dispositivos de fala pública e produção da verdade no discurso político. São Paulo: Unesp, 2009.

PONTE, Romero. **Amazônia**: a hipérbole e o pretexto. 2000. Dissertação (Mestrado em Antropologia) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal do Pará, Belém, 2000.

PROGRAMA da frente contra Carajás. **Horário gratuito de propaganda eleitoral**. Belém: RBA, 11 de novembro, 2011, 12h-12h05. Programa de TV.

PROGRAMA da frente pró-Carajás. **Horário gratuito de propaganda eleitoral**. Belém: RBA, 3 de dezembro, 2011, 12h05-12h10. Programa de TV.

PROGRAMA da frente pró-Carajás. **Horário gratuito de propaganda eleitoral**. Belém: RBA, 11 de novembro, 2011, 12h05-12h10. Programa de TV.

PROGRAMA da frente pró-Tapajós. **Horário gratuito de propaganda eleitoral**. Belém: RBA, 21 de novembro, 2011, 19h30-19h35. Programa de TV.

SILVA, Carlos Henrique da. **O Pará aos pedaços**: projetos de criação dos estados de Carajás e Tapajós no contexto da fronteira de acumulação. 2015. Dissertação (Mestrado em

Geografia Humana) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2015. Disponível em: <https://goo.gl/FWY4ck>. Acesso em: 14 fev. 2019.

SOUZA, Carlos. **A secessão nortista**: aspectos socioeconômicos da redivisão territorial no estado do Pará. 2014. Disponível em: <https://goo.gl/9MZ2pF>. Acesso em: 18 fev. 2014.

WOOD, Charles; SCHMINK, Marianne. **Conflitos sociais e a formação da Amazônia**. Belém: EDUFPA, 2012.

VISUALIDAD DE
LAS VÍCTIMAS
DEL CONFLICTO
ARMADO
COLOMBIANO:
PALABRA Y
MEMORIA EN
CONTRAVÍA TV

[ARTIGO]

Gober Mauricio Gómez Llanos

Universidade Federal de Minas Gerais.

Simone Maria Rocha

Universidade Federal de Minas Gerais.

[RESUMO ABSTRACT RESUMEN]

El artículo tiene por objetivo analizar cómo son figuradas las víctimas del conflicto armado en Colombia. Desde el análisis visual de una edición del programa de televisión *Contravía TV*, dedicado a la comunidad de paz de San José de Apartadó, buscamos comprender en sus elementos estilísticos cuál es la idea de víctima sugerida en esta producción periodística. Para ello, nos basamos en la perspectiva teórica de los visual studies y las contribuciones metodológicas del estilo televisivo, pues, pensamos que las dimensiones materiales y formales del medio nos permiten tematizar cuestiones sociales y políticas propias de su contexto.

Palabras clave: Visualidad. Estilo Televisivo. Conflicto Armado. Colombia.

This paper aims to analyze how victims of armed conflict in Colombia are represented. Through visual analysis of an episode of the television series called *Contravía TV*, dedicated to San José de Apartadó peace community, we seek to understand in its stylistic elements, what idea of victim is suggested in this journalistic production. In so doing, we base on the theoretical perspective of visual studies and methodological contributions on television style, therefore we believe that formal and material dimensions of the media enable portraying social and political issues of context.

Keywords: Visuality. TV Style. Armed Conflict. Colombia.

O artigo se propõe a analisar como são representadas as vítimas do conflito armado na Colômbia. A partir da análise visual de uma edição do programa de televisão *Contravía TV* sobre a comunidade de paz de San José de Apartadó (Colômbia), indagamos em seus elementos estilísticos qual é a ideia de vítima representada nessa produção jornalística. Para isso, apoiamos-nos na perspectiva teórica dos visual studies e nas contribuições metodológicas sobre estilo televisivo, pois pensamos que as dimensões materiais e formais do meio nos permitem tematizar questões sociais e políticas próprias do seu contexto.

Palavras-chave: Visualidade. Estilo Televisivo. Conflito Armado. Colômbia.

Introducción

La televisión es uno de los escenarios relevantes que permite auscultar la circulación de sentidos y representaciones sobre el conflicto armado colombiano. Las fisuras entre los discursos e imaginarios que lo sustentan y los relatos y acciones de las víctimas definen un campo de disputa por la hegemonía, adquiriendo forma también de modo complejo en las materialidades televisivas. Por lo tanto, el objetivo de este artículo es reflexionar acerca de la experiencia visual ofrecida sobre las víctimas del conflicto armado en el programa de televisión *Contravía TV* y cuáles los recursos estilísticos que posibilitan representaciones visuales sobre la palabra y la memoria de esas personas.

El impacto de la guerra, de un conflicto armado irregular en un país con altos índices de impunidad y de desigualdad social a nivel mundial, afecta directamente a la población civil rural. En Colombia, según fuentes oficiales, se estiman un total de 7.9 millones de víctimas, muy por encima de conflictos vívidos en países como Ruanda, Sudán y Sierra Leona.

Estos datos contrastan con la ausencia de relatos que articulen la nación en torno de escenarios, institucionales y cotidianos, para estimular una sensibilidad más coherente con los estragos que produce la confrontación bélica y la condición de todas sus víctimas. La circulación de discursos, imágenes e imaginarios sobre ellas se constituyen en las fuentes que organizan y encuadran los modos de (no) percibir las, construyendo representaciones estereotipadas que profundizan todavía más la

invisibilidad y la exclusión, dificultando su reconocimiento como actor social de la historia reciente de Colombia.

Por lo anterior, concentramos nuestro estudio en *Contravía TV* por ser uno de los pocos programas de televisión comprometido con la visibilidad de los movimientos sociales y las víctimas del conflicto armado, en un período conocido como de *seguridad democrática*, en el cual se estableció el fortalecimiento militar del Estado, la estigmatización y persecución a movimientos sociales, defensores de derechos humanos y políticos de la oposición. Analizamos la primera parte del reportaje titulado “No podemos guardar silencio”, del año 2005, en que son presentados los acontecimientos sobre la masacre de dos familias pertenecientes a *la comunidad de paz de San José de Apartadó*.

Adoptaremos como perspectiva teórica las contribuciones de los estudios visuales (MITCHELL, 2009; BREA, 2005), en que los conceptos como visualidad nos ofrece un terreno, si bien inestable y sin garantías, también instigador y fructífero, cuando lidiamos con medios complejos e híbridos como la televisión. Ese enfoque nos exige el esfuerzo por concebir la televisión en su heterogeneidad, o sea, las múltiples posibilidades de hacer ver, cuya comprensión debe emprenderse más allá de un modelo textual de interpretación.

Nos acompañan en esa búsqueda las contribuciones metodológicas de Jeremy Butler sobre estilo televisivo, pues nos ofrece herramientas de análisis que nos posibilita tematizar cuestiones sociales y políticas propias de los contextos en que un medio es producido.

Contravía TV: un breve recorrido de un proyecto independiente

Contravía TV nació el 20 de julio de 2003 por gestión del programa Andino de Derechos Humanos y auspiciado por la Unión Europea. Su objetivo, desde sus inicios, fue difundir la defensa de los derechos humanos y fortalecer los valores democráticos, dando espacio a los diversos actores, movimientos sociales, población civil, quienes son los más afectados por el conflicto armado.

El programa fue transmitido hasta 2010 intermitentemente por el Canal Uno, luego, por dificultades económicas y de seguridad tuvo en varias ocasiones que cancelar su producción. En 2013 volvió al aire al contar con el apoyo nuevamente de ONG internacionales, transmitiendo un capítulo por semana a las 10.30 p.m. por Canal 1. Actualmente, migraron todo su contenido para su canal en YouTube y utilizan ahora este medio para producir y divulgar contenidos.

La labor periodística de todo el equipo de *Contravía TV* fue expuesta en repetidas ocasiones al estigma y la persecución de las instituciones estatales y sociales, por su posición crítica al régimen de seguridad democrática del entonces presidente Uribe Vélez (2002-2010), siendo, incluso, rotulados públicamente por el gobierno de “publicistas del terrorismo”.

El programa hace uso de diversos géneros y formatos periodísticos como la entrevista, el debate de opinión y el reportaje. Nos interesa este último porque adopta como estrategia de producción desplazarse

para el lugar de los acontecimientos, yendo detrás de los testimonios de las personas y registrando las diversas situaciones que le permitan profundizar sobre las problemáticas sociales que afectan principalmente la población rural.

Contravía TV ha tenido un amplio reconocimiento a nivel mundial, tanto por instituciones de producción audiovisual como por ONG dedicadas a la defensa de los derechos humanos. Eso se traduce también en un reconocimiento a su profesión periodística, por su compromiso con la visibilidad de las voces del conflicto armado, ocultas por los medios hegemónicos.

Al encuentro de los estudios visuales: televisión como un medio heterogéneo

Si bien, la televisión surgió como un medio comercial en que se ejecuta el simulacro y triunfo del mercado, articulando lo cotidiano a las imágenes de bienestar posibles en su acceso al consumo mediante el espectáculo. También, la televisión ha sido ese lugar en que las poblaciones latinoamericanas han conseguido articular sus historias de vida, para verse y encontrarse con nuestra *modernidad otra*, negociando y mezclando sus tradiciones orales con los formatos industriales televisivos, tensión en la que emergen modos de producción cultural de las identidades, transformaciones de las sensibilidades, que orientan su estar en el mundo (MARTÍN BARBERO; REY, 2001, p. 35).

En ese sentido, es importante citar a Jason Mitell (2010), investigador norteamericano interesado en superar una crítica que ha reducido la televisión a un simple dispositivo de transmisión. Este autor prefiere definirla como un medio compuesto por seis facetas articuladas, proponiendo un modelo de un circuito cultural de la televisión: la industrial, la democrática, la formal-textual, la representación cultural, la tecnológica y la cotidiana. Comprender la televisión dentro de esas dimensiones articuladas revela su relevancia dentro de una sociedad como mediación e institución social. Con todo, advierte Rocha (2014) que es importante considerar la difícil tarea de adentrarse en un estudio que abarque todas esas dimensiones al mismo tiempo, haciéndose necesario invertir en investigaciones más acordes con las posibilidades reales de ser efectuadas, lo que puede llevar a la adopción de una o más facetas, sin desconocer la importancia de las restantes.

Nuestro énfasis en este artículo está en la formal-textual como una dimensión fundamental cuando se pretende comprender el papel que juega la televisión en los contextos en que es producida y exhibida. Tal preocupación nos llevó al encuentro del estudio sobre estilo televisivo propuesto por Jeremy Butler (2010), por el cual es posible un análisis formal y textual para adentrarnos en las tramas de significación que instituyen los modos en que es producida. Al mismo tiempo, exploramos y adoptamos las contribuciones de los *visual studies*, perspectiva teórica que hace posible interrogar el medio en su heterogeneidad y complejidad como es el caso de la televisión, sin agotarlo en ideologías y categorías que lo predeterminan.

La riqueza de esta perspectiva se encuentra en la necesidad de asumir una posición crítica frente al mito de la hegemonía de lo visible y de la naturalización de los actos de ver al momento de comprender una cultura visual y sus regímenes de visualidad, considerada por WJT Mitchell como “as determinações culturais da experiência visual em sentido amplo” (SÉRVIO, 2014, p. 199). Es lo que José Luis Brea (2005) denomina de “epistemología política de la visualidad”, pues, los actos de ver y los modos de hacer implicados en ese acto (el ver y ser visto, el mirar y ser mirado, vigilar y ser vigilado, el producir imágenes, divulgarlas, contemplarlas y percibir las) están articulados a relaciones de poder, dominación, privilegio y control. “La visualidad como práctica política y cultural depende de la fuerza performativa que posee todo acto de ver, el poder de producción de realidad, en que se generan procesos de identificación –diferenciación con los imaginarios circulantes...” (BREA, 2005, p. 11).

Aunque los estudios visuales no se reducen al análisis de imágenes, no desconocen que ellas y los soportes materiales en que son reproducidas (*pictures*), constituyen un objeto de relevancia epistemológica para comprender la experiencia visual y los modos de ver que circulan en una cultura específica. Reflexionar sobre visualidad se relaciona directamente con la construcción visual de lo social y no únicamente la construcción social de la visión (MITCHELL, 2003).

Cuestionando campos disciplinares dedicados al estudio de medios visuales, Mitchell (2009), después de realizar un esfuerzo de deconstrucción de teorías de representación y métodos dedicados al estudio de *pictures*, cuestiona cómo estas

perspectivas se han concentrado en lecturas puristas de los medios, cuyos métodos comparativos se han encargado apenas de defender y afirmar fronteras disciplinares. Es así que esos modelos interpretativos, anquilosados a su armazón conceptual, condujeron a una dicotomía de la relación imagen-texto que pierde de vista toda la heterogeneidad e infinitud que en ella puede ser explorada.

Para Mitchell, todos los medios son mixtos, y esa afirmación es más evidente a su criterio si pensamos en el cine, el cómic y la propia televisión, por el modo que ellos concretizan la relación heterogénea de la figura imagen/texto, para poder reflexionar sobre las formas en que elementos semióticos y perceptivos se mezclan. Enfocarse en ese “lugar” de sutura no significa únicamente una cuestión formal, para Mitchell, ese lugar también pregunta por “cuál puede ser la función de formas específicas de heterogeneidad. Y por supuesto, ambas cuestiones precisan de respuestas históricas”. Afirma este autor:

Las posiciones relativas de la representación visual y verbal (o de la vista y el sonido, el espacio y el tiempo) en estos medios mixtos no constituyen nunca un problema meramente formal, ni una cuestión que se pueda resolver con una semiótica “científica”. Lo que está en cuestión es precisamente el valor, la localización e incluso la propia *identidad* de lo <verbal> y lo <visual>. La relación imagen-texto no es una simple cuestión técnica, sino que funciona como la sede de un conflicto, un nexo donde los antagonismos políticos, institucionales y sociales entran en juego en la materialidad de la representación (MITCHELL, 2009, p. 85).

Su método (Mitchell prefiere llamarlo gesto preliminar) implica preguntar por la representación de la experiencia visual a partir de la representación en sí y su materialidad que estructura la imagen-texto, antes que de una teoría o discurso que la presupone y modela. Ello convoca una mirada atenta a la articulación y sutura de los códigos visuales y textuales que figuran la experiencia visual y la tematizan. Para Mitchell, se trata no de preguntar “¿cuál es la diferencia (o similitud) entre palabras e imágenes. Sino qué efectos tienen estas diferencias (o similitudes). Por qué es importante la forma en que las palabras y las imágenes se yuxtaponen se mezclan o se separan. Proponiendo un desplazamiento sustancial de métodos historicistas y cientificistas de los medios” (MITCHELL, 2009, p. 86).

Sin embargo, Mitchell no nos presenta una propuesta metodológica que nos ofrezca pasos analíticos claros para ser aplicados a una serie de productos televisuales de diferentes géneros y formatos, lo que nos conduce a la propuesta metodológica del estilo televisivo de Jeremy Butler (2010). Destacaremos de sus contribuciones dos dimensiones que nos auxiliarán en nuestro análisis: la descriptiva y funcional.

Análisis estilística como procedimiento

Fue pensando en una solución que viabilizase la propuesta de análisis de los productos televisivos teniendo por base la noción de visualidad, que apostamos en la

articulación de esta noción con un análisis formal del estilo televisivo evidenciando su capacidad de abordar los productos y sus entrelazamientos contextuales.

De la relación imagen/sonido (¿o sería imagen/texto?) la televisión deriva su estilo. Jeremy Butler defiende un entendimiento de estilo como siendo cualquier patrón técnico de imagen/sonido que sirva para una función dentro del texto televisivo. De ese modo, podemos concluir que todos los textos televisivos contienen estilo. Para Butler (2010), “estilo es su estructura, su superficie, la red que mantiene juntos sus significantes y a través del cual sus significados son comunicados” (p. 15).

La inspiración de Butler viene de David Bordwell (2008), un estudioso de la historia del estilo en el cine, quien relaciona la poética con el estudio de cómo las películas son agrupadas y cómo, en contextos determinados, provocan efectos particulares. Butler se basa en la concepción de David Bordwell (2008, p. 32) para quien

estilo en cine importa porque lo que las personas llaman de contenido viene hasta nosotros a través de la utilización estandarizada de técnicas del medio... Estilo es la textura tangible de un filme, la superficie perceptual que nosotros encontramos mientras vemos y oímos, y esta superficie es nuestro punto de partida en el desarrollo de la trama, del tema y del sentimiento –todo lo que importa para nosotros.

O sea, el estilo puede ser visto como la manifestación física del tema y de la narrativa, y esos elementos están siempre

situados culturalmente. Por eso él interroga el poder significativo del sonido y de la imagen en la televisión. Ese entendimiento de estilo y su propuesta metodológica abren el texto a lo que Mitchell llama de entendimiento poslingüístico de la imagen. El nivel de observación exigido por un análisis formal despierta la atención del investigador para ciertos modos de mostrar cuyas especificidades van más allá de elecciones formales. Mitchell afirma que el objetivo de comprender la relación imagen/texto:

No es detenerse en la descripción formal, sino preguntarse cuál puede ser la función de formas específicas de heterogeneidad. Tanto las preguntas formales como las funcionales requieren respuestas históricas: no están predeterminadas por ninguna ciencia universal de los signos y su relación con un “concepto de período” histórico es discutible (MITCHELL, 2009, p. 93).

Como Butler argumenta el análisis del estilo también indaga por la función y, así como indica Mitchell, él también considera que el lugar más apropiado para proceder a un análisis de la heterogeneidad formal de una representación es la propia representación. Creemos que hablar de función, tanto en uno como en el otro, contribuye para el entendimiento de que la relación imagen/texto no es una simple cuestión técnica, como ya mencionado, pero, sí, es el locus de un conflicto político y social, posible de ser captado en la materialidad de la representación.

En el análisis aquí presentado daremos dos de los cuatro pasos desarrollados por Butler: el análisis descriptivo y el

análisis funcional. La descripción sería lo que el autor llama de paso básico y todos los estudios de medios que se dedican al estilo deben desarrollar un método de descripción de la “superficie de percepción” (BORDWELL, 2008) de una obra. Es necesario una “ingeniería invertida” de los textos para que podamos comprender plenamente su estilo. Así, la misma atención al detalle que guionistas, directores, camarógrafos, editores y demás profesionales dedican a la construcción de un texto televisivo debe ser empleada en su deconstrucción. La descripción de un programa no debe replicarlo. Ella debe servir para promover el análisis.

El análisis funcional, basado en *la teoría funcional del estilo en el cine* de Noël Carroll (2003), pretende detectar los propósitos del estilo y sus funciones en el texto. Al hacerlo, el analista examina el funcionamiento del estilo dentro del sistema textual –buscando patrones de elementos estilísticos y, en un nivel más elevado, las relaciones entre los propios patrones. Usando estilo y forma de manera intercambiable, Carroll (2003) afirma: “El abordaje descriptivo dice que la forma fílmica es el monto total de todas las relaciones entre los elementos de la película. La funcional dice que la forma fílmica incluye apenas los elementos y relaciones intencionales para servir como el medio para el propósito del filme” (p. 141).

Butler apunta varias funciones del estilo televisivo. Las cuatro primeras del cine y las demás las desarrolla para aquel medio de modo específico. Son ellas: denotar, expresar, simbolizar, decorar, persuadir, llamar o interpelar, diferenciar y significar en vivo.

La visualidad de las víctimas en el período de Seguridad Democrática (2002-2010)

En esta sección, a modo de contextualización y contrapunto, nos gustaría presentar el modo en que fueron representadas las víctimas en los medios hegemónicos en una coyuntura específica. Los modos de ver producidos en ella se correspondieron a la plataforma política y régimen comunicativo (BRUNNER, 1988) llamado de “seguridad democrática”, establecido durante el gobierno de Álvaro Uribe Vélez en 2002. Para eso, presentamos el estudio de López de la Roche (2014), en el cual desarrolló un análisis sobre el papel de los medios en la construcción de hegemonía y en la orientación afectiva de la población colombiana durante ese régimen.

López de la Roche nos ofrece un exhaustivo análisis de los modos en que el *Noticiero Caracol* hizo el cubrimiento y produjo información de Clara Rojas y Consuelo González, secuestradas por las Farc y retenidas por esa organización armada por más de seis años.

Su análisis problematiza el fenómeno del secuestro, el tipo de información producida y los recursos textuales y visuales en la construcción de la noticia. El noticiero hizo énfasis en el rencuentro de Rojas con su hijo Emmanuel, nacido en cautiverio, de quien estuvo separada por aproximadamente cuatro años. Del cubrimiento mediático de los acontecimientos realizado por el noticiero, López de la Roche (2014, p. 432) analiza:

Hay un eje narrativo que da sentido a las historias de la liberación de las secuestradas Clara Rojas y Consuelo González que

podríamos llamar un drama de redención, de regreso a la vida y a la libertad. En dicha emisión, la fuerza de las imágenes y de la música está orientada a la celebración del desenlace exitoso de este drama de redención... Otro eje clave de interés tiene que ver con la figura del niño Emmanuel que protagonizó en el final de 2007 otro episodio de un drama largamente publicitado. Por los medios y en particular por los noticieros de televisión... Pero, más allá de cualquier aproximación político-ideológica al caso de Emmanuel, su periplo y su final aparición y reconocimiento a comienzos de 2008, venían de significar un auténtico drama narrativo, casi telenovelesco: de la identidad robada o extraviada y en el final recuperada.

Este acontecimiento fue el *plot point* para explorar la historia de otros secuestrados y sus familias cuyos destinos no tuvieron la misma fortuna, caracterizándose por el uso de recursos melodramáticos en la narrativa. Aunque partimos del análisis realizado por López, nosotros lo desdoblamos a partir de la perspectiva de los estudios visuales para orientar nuestra reflexión posterior sobre la visibilidad de las víctimas y la propuesta periodística de *Contravía TV* en relación con los medios hegemónicos.

Nos enfocamos para ello en una sección periodística de Caracol TV, la cual inicia con la presentadora introduciendo los hechos. Encuadrada en plano americano (GUTMANN, 2012) expresa interpelando al espectador:

[Figura 1]

Introducción de la noticia por la presentadora de Caracol TV



Presentadora: la liberación de Clara y Consuelo demuestra que con voluntad es posible terminar con el infierno del secuestro, solo así, devolviéndolos a sus familias, los secuestrados en cautiverio pueden volver dignamente a la libertad.

Fuente: acervo grabado y prestado por el profesor Fabio López de la Roche durante su investigación de tesis de doctorado.

Por la función del plano americano (GUTMANN, 2012), la presentadora es una voz de autoridad del noticiero y performa-tiza su papel simbólico al hablar en nombre del canal reforzando una actitud ciudadana y en simbiosis con el clima de opinión que condenaban los secuestros, demandando gestos de voluntad de aquellos que los realizaban como única determinación de este tipo de acontecimiento.

Posteriormente, la noticia es construida con base en una narración en *off* y una fugaz banda sonora de naturaleza lúgubre, mezclada con otra que transmite la sensación de un peligro inminente. La narración en *off* acentúa y reitera el tiempo todo la palabra “voluntad” para acompañar las breves secuencias de imágenes que referencian las historias de víctimas de secuestros, resaltando tanto un final épico como trágico.

En la primera secuencia la narración (imágenes de archivo, trémulas y de baja calidad, tal vez registradas por la propia fuerza pública) referencia la llegada triunfal del policía Frank Pinchao a su casa. Mientras es escoltado por otros policías, relata emotivamente como batalló para permanecer vivo después de huir de sus captores; llega al clímax de la historia cuando rompe en llanto, interpelado luego por una *voiceover*: “bueno hermano, ya está aquí en su casa...”. El registro al vivo de esa situación consigue condensar en pocos segundos la “naturaleza” y espontaneidad que ese acontecimiento carga en sí. La narración en *off*, con un tono reflexivo y meditativo, funciona en la traducción y orientación de las emociones configuradas en ese momento para sensibilizar la sociedad:

Con voluntad el retorno a la libertad es digno, sin voluntad la desesperación lleva a muchos secuestrados a huir, y, algunas veces lo consiguen, pero el camino es tortuoso... Con voluntad se derrumban los muros de los imposibles, sin voluntad no alcanzan la libertad y mueren en cautiverio esperándola.

Este último enunciado introduce el segmento siguiente (30 segundos) que se enfoca en la historia de un niño enfermo de cáncer en 2001, cuyo padre, suboficial de la policía, fue también secuestrado por las Farc. Acudiendo a imágenes de archivo como recurso narrativo, visualmente el niño aparece en medio primer plano (MPP) pidiendo a las Farc la liberación del padre, seguida de la imagen del padre en cautiverio, también en MPP. Posteriormente es exhibido un plano medio del niño agonizando en una clínica, seguido por un testimonio de la madre que llora y se desahoga por el gesto de las Farc, calificándolo de inhumano al no permitir el reencuentro de padre e hijo (Figura 2).

Narración en *off*:

Sin voluntad, ni siquiera el dolor de los más vulnerables puede convencer a los captores de que un acto humanitario puede ser posible... Andrés Felipe murió esperando que las Farc le devolviesen a su padre.

Conferirles rostro a las víctimas del secuestro, simbolizar el dolor que toma cuerpo y voz en una situación explorada (y explotada) narrativamente por el noticiero, busca compartir los sentimientos de frustración como una estrategia para aglutinar la sociedad, pues, todos estarían expuestos a

la voluntad de “fuerzas” que atentan contra la dignidad humana. Así, ante la incertidumbre de la población, la promesa de un

fin a la guerra por vía militar, justificaría la imagen mesiánica construida alrededor del gobierno de Uribe y su proceder autoritario.

[Figura 2]

Secuencia de imágenes de archivo del noticiero presentando la historia del niño enfermo de cáncer y su padre secuestrado por las Farc



El estudio de López de la Roche (2014) concluye, entre varios aspectos, que los formatos híbridos explorados por los teletinformativos cargan una alta fuerza emocional en detrimento de una elaboración más rigurosa de la noticia que permitiese la contextualización y comprensión del fenómeno del secuestro y del conflicto armado más allá de la “voluntad” de un grupo en particular. Por otro lado, la necesaria función social del noticiero en movilizar la ciudadanía, orientar los afectos y generar solidaridad para con los secuestrados es completamente válida, demostrando su fuerza como institución social. No obstante, López de la Roche cuestiona cómo la visibilidad de las víctimas es selectiva, una vez que están ausentes de la producción del noticiero referencias a las otras víctimas del conflicto armado.

Para López de la Roche (2014), la problemática del secuestro se presenta de forma sesgada por la jerarquización que implica la visibilidad de las víctimas. Para el autor, los secuestrados que más visibilidad adquirieron en la coyuntura analizada se corresponden a aquellos que poseían estatus político e/o militar, conociéndose muy

poco, por ejemplo, de personas secuestradas con fines económicos, mucho menos de las víctimas rurales campesinas cuya aparición ocupó pequeñas parcelas de las agendas en la sección judicial del noticiero, disminuyendo su impacto en la opinión pública y su relevancia política y social.

Uno de los factores que nos lleva a comprender tal jerarquización radica en que los medios hegemónicos, y principalmente los noticieros, fueron complacientes y acríticos con el régimen comunicativo instaurado por el gobierno de Uribe Vélez y su política de *seguridad democrática*. Ese régimen usufructuó de la propaganda como estrategia de comunicación para conseguir orientar afectivamente la población colombiana con la promesa de dar fin a la *amenaza terrorista*, definiendo las guerrillas como un fenómeno externo. Tal política promovió un discurso patriótico y populista, además de un sentimiento nacionalista que legitimó las acciones autoritarias durante los dos gobiernos de Uribe.

En los noticieros fue posible catalizar y usufructuar de los sentimientos de odio

para con el enemigo principal: las guerrillas. Fundada la cruzada antiterrorista, el país fue conducido por la intransigencia del gobierno Uribe, estigmatizando cualquier voz crítica al caudillo y su política, generando un ambiente nefasto de polarización de la sociedad, manteniendo el consenso en la opinión pública sobre la inexistencia de las víctimas del paramilitarismo, de los militares y del conflicto armado.

Ese régimen autoritario y populista consiguió instrumentalizar los medios de comunicación a favor de sus intereses. Así, los escándalos surgidos por la relación de políticos de su coalición con paramilitares, las ejecuciones extrajudiciales de civiles, cometidas por efectivos militares para ganar ascensos y premios, el uso de instituciones de seguridad estatal para vigilar y montar campañas de desprestigio a políticos opositores, periodistas críticos y defensores de los derechos humanos llegaron a las agendas mediáticas de un modo indulgente y amañado, atenuando la responsabilidad del mandatario en situaciones graves de corrupción.

Visualidad de las víctimas del conflicto armado colombiano en *Contravía TV*

En esta sección indagamos por la principal cuestión del artículo: ¿cuál es la experiencia visual ofrecida sobre las víctimas en *Contravía TV*? Para ello, hemos seleccionado el análisis de la primera parte del reportaje titulado “No podemos guardar silencio”. En sus 28 minutos de duración narra los acontecimientos relacionados a

la masacre de dos familias pertenecientes a la comunidad de paz de San José de Apartadó.

Atentos a las contribuciones de Mitchell, exploraremos las cuestiones que consideramos que se destacan en la narrativa y emergen en la articulación imagen-texto al momento de representar visualmente las víctimas de la comunidad de paz.

Figuración 1: Memoria

La introducción del capítulo inicia con Hollman Morris, ocupando un tercio del encuadre en plano medio (PIZZOTTI, 2002); lo que permite una abertura suficiente del encuadre de modo a ambientar al telespectador acerca del espacio donde ocurrirá la acción, lo que puede ser identificado por la placa erguida en la entrada indicando el nombre del lugar. Morris es seguido por la cámara, mientras camina hacia la entrada del terreno donde se han reubicado los campesinos de la comunidad de paz (Figura 3).

El periodista introduce en su narración elementos de espacio y tiempo, las circunstancias y acontecimientos. Destaca entre ellos, principalmente, las masacres ocurridas hace dos meses y enfatiza la decisión de la comunidad de paz a no guardar silencio frente a los ignominiosos hechos. Como estrategia de interpelación, da la bienvenida y se adentra hacia la comunidad, mientras la cámara emplazada en la carretera compone un plano general acompañando su recorrido (Figura 4).

[FIGURA 3]

Plano medio Hollman Morris a la entrada de la comunidad de paz



Fuente: Canal de YouTube Contravía Tv, disponible en <http://bit.ly/2SZFgNn>

La narración es la siguiente:

Hemos llegado hasta Urabá, concretamente hasta la comunidad de paz de San José de Apartadó. Comunidad que en 1996 decide declararse neutral frente a la guerra y eso quiere decir que le exigen a guerrilleros, paramilitares y el ejército que los respeten; pero declararse neutrales en esta zona del país tiene un precio, y el

precio que ha colocado la comunidad de paz de San José es de 150 líderes asesinados, pero la más aberrante fue la que ocurrió hoy hace dos meses... y quienes conocen la historia de la comunidad dicen que frente a estos aberrantes hechos no se puede guardar silencio, quizás, porque el silencio puede ser más duro que la muerte, y esa es nuestra historia de hoy, bienvenidos y bienvenidas a Contravía.

[Figura 4]

Plano general mostrando el lugar y acompañando la entrada de Hollman Morris



Fuente: canal YouTube Contravía TV, disponible en <http://bit.ly/2SZFgNn>

El primer bloque se estructura en segmentos que se alternan para caracterizar tanto el presente de la comunidad de paz como eventos de su pasado. Las escenas son hilvanadas por la narración en *off* del periodista, más también por su articulación

con imágenes de archivo, en blanco y negro, siendo que, en algunas de ellas, se conserva la banda sonora original, sea un testimonio o sonido ambiente. Así, el montaje establece una conexión entre las escenas, pues recrea situaciones cotidianas del lugar y

la interacción del equipo periodístico con las personas de la comunidad de paz, bien porque sugiere que parte de lo vivido en ese momento hace parte de una experiencia que induce a un ejercicio de memoria, dando paso a una transición visual y verbal para el contexto social y político que afectaron la población civil en Urabá.

En ese bloque queda más claro, por el testimonio de Clara Lagos, también

ocupando el tercio derecho del encuadre en medio primer plano, que el terreno de reubicación de los habitantes de San José de Apartadó (llamado San Josecito) corresponde a una decisión colectiva de abandonar su pueblo, luego de ser instalado un puesto de policía, lo que consideran una iniciativa ineficaz ya que, para ellos, la presencia de la fuerza armada del Estado nunca resolvió las necesidades de seguridad de las personas (Mapa 1).

[MAPA 1]

Mapa con la localización geográfica de San José de Apartadó



Disponible en la página web de la comunidad de paz San José de Apartadó: <http://www.cdpsanjose.org/>

Ellos demandan presencia civil del Estado, como fiscalía y procuraduría. Piensan que la opción por su reubicación en un lote, siendo propiedad privada, impide la entrada de la fuerza pública, con lo que piensan conseguir una neutralidad ante los actores del conflicto armado. Acompañan

el testimonio imágenes del pueblo y calles abandonadas, primeros planos de candados trancando las puertas de las casas, evocando silencio y soledad contrastando con la narración del periodista que insiste en la urgencia de continuar haciendo memoria (Figura 5).

[Figura 5]

En esa secuencia de imágenes la edición permite, al tiempo que, mostrar la cotidianidad en la comunidad de paz, testimonios que justifican las acciones tomadas



Fuente: canal YouTube Contravía TV, disponible en <http://bit.ly/2SZFgNn>

La secuencia siguiente hace un recorrido cronológico de finales de los años 1980 hasta la fecha de fundación de la comunidad de paz en 1997. Así, son presentados síntesis, por la edición de imágenes de archivo, acontecimientos que expresaron el conturbado ambiente político del momento, determinado en absoluto por el modo en que en él operan los distintos actores del conflicto armado (Estado; guerrillas; paramilitares). Son destacados en la narración el fortalecimiento del paramilitarismo y la disputa por el territorio con las Farc, el exterminio de partidos políticos de izquierda, la política de apoyo a las estrategias de combate a la insurgencia, bastante cuestionadas por ONG y defensores de derechos humanos de la época.

Para evidenciar la importancia de lo que está siendo narrado, el texto es acompañado por imágenes de archivo en los cuales es posible ver el fenómeno del paramilitarismo a mediados de la década de 1990. Es el fortalecimiento de esos grupos lo que gana más evidencia en la narrativa por la duración de los planos como por el modo

en que se realiza la edición, exhibiendo una historia más coherente por su impacto en la comunidad de paz.

En esa secuencia domina el relato de un concejal de la UP (Unión Patriótica), partido político de izquierda, denunciando el paramilitarismo, la ausencia de garantías para desarrollar su proyecto político, la impunidad, los militantes asesinados y desaparecidos. Visualmente se entiende que es material de archivo por dominio del blanco y negro en la imagen y un subtítulo indicando el nombre del concejal y la fecha de su deceso. Acompañan también el relato imágenes de archivo de cortejos fúnebres y el duelo de familiares en primer plano.

Todavía en esta secuencia la narración hace referencia a la legalización de grupos de seguridad privada armada (las Convivir), patrocinadas por empresarios y bajo la aquiescencia del entonces gobernador de Antioquia, Álvaro Uribe Vélez. Ese hecho es representado por la imagen del exgobernador explicando los propósitos y beneficios de esa

estrategia de seguridad. Siguen planos de los grupos armados, ahora legales, con los rostros cubiertos, vestidos de camuflado. Entretanto, la narración en *off* destaca como esa estrategia envolvió activamente civiles en la guerra, encendiendo las alarmas en diferentes ONG, por ser una medida nefasta en un país con altos índices de impunidad y de violación al derecho internacional humanitario.

El final de esa secuencia se enfoca en la intensificación de la guerra en San José de Apartadó, el asesinato de cuatro personas, líderes sociales y administradores de una cooperativa de la comunidad, descritos como los más viejos, sabios y comprometidos socialmente. En este relato, las víctimas ganan además de nombre, historia

y un lugar en la comunidad. La narrativa se apoya en el testimonio de un trabajador de la cooperativa contando cómo uno de ellos fue asesinado. La narración en *off* define esos hechos como determinantes en el surgimiento de la comunidad de paz en 1997. Las imágenes de archivo describen las actividades de los lugareños, como marchas, interpretaciones musicales, como demostraciones de la movilización civil contra la guerra. El segmento reitera, sea por los testimonios de los líderes, o la narración en *off*, una idea de memoria como pilar de organización de la comunidad, el papel de neutralidad que asumen como civiles frente a la guerra y su lugar de víctimas por movilizarse contra los actores armados, pues, muchos han sido asesinados (Figura 6).

[Figura 6]

Secuencia de imágenes de archivo: la narración contextualiza el ambiente político del conflicto armado y los principales móviles que a criterio del programa definen el surgimiento de la comunidad de paz de San José de Apartadó



Fuente: Canal YouTube Contravía TV, disponible em <http://bit.ly/2SZFgNn>

¿Por qué *Contravía TV* insiste en hacer memoria, presentando en el primer bloque el escenario político del conflicto armado, antes de tratar directamente los hechos de 2005?

¿Además de ese recorrido histórico ser determinante en el origen de la comunidad de paz, hay otras cuestiones que emergen en el reportaje, para que esa idea de memoria contribuya para la visualidad de las víctimas?

Aspectos como el fortalecimiento del paramilitarismo con el consentimiento de gobernantes, la impunidad y el silencio frente a las muertes de los civiles pertenecientes a la comunidad de paz por declararse neutros ante la guerra, se constituyen en elementos fundamentales tanto para contextualizar como para comprender la situación trágica de 2005, en que fueron masacradas dos familias. Al mismo tiempo, ese ejercicio periodístico de construcción de la memoria le confiere legitimidad a las declaraciones de los habitantes de San José, contra la embestida del gobierno de Uribe que tenía por base un régimen comunicativo autoritario y *monológico*.

Por otro lado, la construcción de este recorrido histórico sugiere como los aspectos de autonomía y organización comunitaria de los habitantes de San José de Apartadó se contraponían a los intereses económicos de la región. Por lo tanto, la historia desde la perspectiva asumida por *Contravía TV* es coherente con el lugar de las víctimas y evidencia el paramilitarismo como una estrategia política-militar de gobernantes locales, militares y empresarios, en el ejercicio de control territorial al desplazar violentamente sus

habitantes, despojando y apropiándose de tierras con fines de explotación económica y proyectos de multinacionales (ABDALA; SANTACRUZ, 2012, p. 67).

Por intermedio de los recursos estilísticos como imágenes de archivo y planos de contextualización, *Contravía TV* presentó el surgimiento de la comunidad de paz y la necesidad de construir y volver visible una memoria del lugar. Tal propósito tuvo una función de antesala del segundo bloque, en el cual gana protagonismo las voces de las propias víctimas. Nuestro análisis intenta buscar la relación entre su palabra y su visibilidad y el papel de ambas frente al conflicto armado.

Figuración 2: la palabra y la mirada de las víctimas – los testimonios del conflicto armado

En el segundo bloque del reportaje adquieren relevancia los propios habitantes de San José de Apartadó como testigos oculares de los hechos ocurridos en 2005, relacionados a la masacre de dos familias. Sus rostros y voces se contraponen a la versión oficial de lo ocurrido y desafían las fuerzas militares, el gobierno y los medios hegemónicos en el que circulan informaciones que indican a las Farc como autores de los asesinatos. Los campesinos al decidir hablar acusan al ejército y asumen sus palabras como lugar de disputa por el reconocimiento en cuanto actor social más vulnerable, estigmatizado e invisibilizado del conflicto.

En el segmento analizado son los testimonios de los campesinos los que más se

destacan, la narración en *off* funciona apenas como articulador lógico y temporal de la narrativa. En esos relatos los campesinos explican cómo reaccionaron días después de la muerte de dos familias, al organizarse en dos comisiones de aproximadamente cien personas para buscarlas. En su recorrido por senderos, selva y ríos, encontraron sólo personal del ejército operando en el área y algunos cuerpos en descomposición de sus compañeros en una fosa.

Visualmente aparece el rostro de los habitantes de la comunidad de paz en

medio primer plano mientras ofrecen sus testimonios y demuestran sus emociones. Su presencia es fuerte y su habla enfática al afirmar que vieron personal del ejército, o hombres con uniforme camuflado operando en el lugar, en el momento en que encontraron los cadáveres. Relatan que fueron amenazados por los soldados siendo que uno de ellos alteró la escena del crimen, recogiendo y lavando un machete que se encontraba en la orilla del río. Los relatos se alternan, y en algunos momentos es reiterado el mismo hecho por varios testigos (Figura 7).

[Figura 7]
Relatos de los testigos de la masacre



Testigo 1: El jueves 24 salimos a las 5 am desde San José, y en el camino encontramos tropa del ejército, apenas nos veían se escondían, nos fuimos a buscarlos... Encontramos dos machetes y un garrote. Lo que creemos que los aturdieron a garrote y después los descuartizaron. **Testigo 2:** Cogió el machete y lo alzó y al frente donde estábamos nosotros nos dijo este será el degollador o qué. **Testigo 3:** Cuando viene con el machete limpio dice a que este es el degollador. Sabiendo que es ese, le limpió la cacha muy bien, lo lavo super bien en las piedras, super limpio y con muchas más melladuras ahí si quien le iba a decir que ese era. Cuando nosotros pasamos estaba el letrero en la puerta de la casa vieja de la madre del muchacho que estaba muerto, decía AUC, cuando ya regresamos ya el letrero estaba limpio, y los únicos que estaban ahí era el ejército. Ahí no había más nadie.

Fuente: Canal de YouTube Contravía TV (<http://bit.ly/2SZFgNn>)

Después de conocer las declaraciones de los lugareños, el periodista retoma la narración en *off*, para mencionar la versión del gobierno por medio de un pronunciamiento público del presidente Uribe Vélez que, en un tono enérgico y con un discurso moralista, desmiente las acusaciones hechas por los campesinos, reprende severamente sus

líderes como cómplices de las Farc y alega que utilizaron la comunidad para proteger la organización terrorista (Figura 8).

El bloque cierra con Morris insistiendo en la dificultad de conseguir los testimonios teniendo en cuenta las amenazas recibidas luego de cada denuncia pública.

Aun así, algunos de los campesinos decidieron autónomamente hablar y exigir respeto por parte del Estado. Para demostrar la capacidad de resiliencia de los movimientos sociales en Colombia, el periodista encuentra una síntesis al reproducir la siguiente

declaración: “vivir en silencio es mucho más difícil que la muerte”. *Contravía TV* se muestra coherente con tal posición y deja evidente su identificación con esa causa al pronunciar que “es muy difícil guardar silencio”.

[Figura 8]

Declaración de Uribe Vélez acusando los líderes de la comunidad de ser auxiliadora de la guerrilla de las Farc



Uribe Vélez: en esta comunidad de San José de Apartadó hay gente buena, pero algunos de sus líderes, patrocinadores y defensores están seriamente señalados, por personas que han residido allí, de auxiliar a las Farc y de querer utilizar a la comunidad para proteger a esta organización terrorista...

Fuente: canal de YouTube de Contravía TV (<http://bit.ly/2SZFgNn>)

La contraposición de los discursos oficiales con los relatos de las víctimas campesinas, asumiendo su habla como disputa por la verdad y reconocimiento, hilvanados por los comentarios del periodista, expresan un escenario precario de disputa por la visibilidad de las víctimas del conflicto armado y de los campesinos, a quienes les ha sido negado no solo la posibilidad de hablar en los medios, sino también su autonomía como actores sociales capaces de expresar indignación, de construir estrategias de resistencia y actuar en coherencia con una historia propia, producto de sus vínculos comunitarios y lazos de solidaridad.

De ahí que los campesinos, hombres y mujeres rurales, pero también indígenas y afrodescendientes sean relacionados a una serie de significantes como ignorantes,

iletrados, atrasados. Al final, seres incapaces de generar por sus propios medios vías alternativas que les permitan construir dignidad por medio de su organización y movilización, lo que torna cualquier manifestación de autonomía blanco de sospecha. Esos modos de representación y los actos de ver ahí fundados tomaron fuerza y reverberaron en los medios hegemónicos durante el periodo de *seguridad democrática*, desde el cual se han segregado y marginalizado amplios sectores sociales.

Por lo anterior, la propuesta minimalista de *Contravía TV* logró un éxito importante: narrar el conflicto desde adentro, confiriéndole visibilidad a ese actor del conflicto armado, la población rural, vuelta víctima por la intensificación de la guerra en las áreas rurales. Esta visibilidad generó

un espacio de expresión de su historia y que fue determinante en la figuración de la memoria. El programa también cuestionó el lugar común reservado a las víctimas en los discursos de los medios hegemónicos, ya fuera considerándolos o sujetos sospechosos o manipulables.

La correlación del surgimiento del paramilitarismo con el apoyo incondicional de Uribe Vélez a las Convivir cuando fue gobernador de Antioquia en 1996, junto a su actitud intransigente e irresponsable en relación a los campesinos en 2005, se constituyeron en los dos ejes propuestos por *Contravía TV* para cuestionar el carácter autoritario del régimen y el lugar sagrado que ocuparon las fuerzas militares que tuvieron borradas las pistas de su abuso de poder, bien como recibieron la indulgencia por parte del gobierno.

Consideraciones finales

La visualidad de la palabra y de la memoria de los habitantes de la comunidad de paz de San José de Apartadó en *Contravía TV* nos ofreció un modo de ver que se desplaza de las representaciones hegemónicas en que fueron (y continúan siendo) encuadradas las víctimas civiles rurales (campesinos, afrodescendientes, indígenas). *Contravía TV* buscó contextualizar todo el fenómeno del paramilitarismo y su relación con un Estado todavía permisivo, incapaz de garantizar el libre ejercicio ciudadano para organizarse pacíficamente contra la guerra, como un modo de respuesta a la inoperancia de las instituciones oficiales y al olvido a que habían sido condenadas.

La visualidad ofrecida en *Contravía TV* consiguió presentar las víctimas de la comunidad de paz de San José de Apartadó como sujetos sociales que enfrentaron con organización y solidaridad los estragos de la guerra, al declararse neutrales. Al presentar las palabras y la memoria de la comunidad se creó una tensión, una brecha en las representaciones sobre la población civil, comúnmente encuadradas como personas colaboradoras o manipulables por las guerrillas. Al mismo tiempo, el programa evidenció el papel que las fuerzas militares tuvieron al actuar en complicidad con paramilitares, haciendo posible cuestionar el lugar sagrado que ocupaban en el Estado colombiano, bien como la imagen reproducida como héroes de la patria en la propaganda uribista (VERDAD ABIERTA, 2013).

Contravía TV también presentó una metacrítica al ejercicio periodístico en Colombia, cuya agenda y cobertura de hechos del conflicto armado toman por base las voces oficiales en vez de invertir en la construcción de una agenda más plural e inclusiva de la diferencia (GÓMEZ-GIRALDO et al., 2010; TAMAYO; BONILLA, 2005). De este modo el programa cuestionó los noticieros hegemónicos por su posición pasiva y complaciente con el régimen de seguridad democrática, reivindicando un periodismo próximo de los acontecimientos y que consiguió quebrar cierto consenso legitimado en los medios.

Aunque el plus del programa sea la crítica explícita al régimen de seguridad democrática, mostrando las debilidades del estado liberal de derecho y como ellas repercuten en las poblaciones más excluidas, quedaron ausentes en la representación visual los procesos organizativos de

las comunidades de paz en su lucha por autonomía y respeto de sus formas de vida.

Queda la pregunta hasta qué punto el exceso de visibilidad como víctimas no borra otros modos de ver esos sectores sociales que no se agotan en esa situación. Como reflexiona Clemencia Rodríguez (2008), uno de los aprendizajes obtenidos como investigadora de los movimientos sociales y sus proyectos comunicacionales y mediáticos dice respecto a la trascendencia social y política que sus procesos organizativos poseen, no reduciéndose a una mera reacción a la guerra. Tal reflexión merece destacarse en la orientación de análisis que pretenden alcanzar la comprensión de los aspectos comunicacionales en la construcción de políticas culturales y en la formación y construcción de ciudadanía en tiempos de posconflicto. ■

[GOBER MAURICIO GÓMEZ LLANOS]

Mestre e doutorando pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da Universidade Federal de Minas Gerais. Integrante do grupo de pesquisa Comcult: Comunicação e cultura em televisualidades.
E-mail: gomagoll@gmail.com

[SIMONE MARIA ROCHA]

Professora associada do Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da Universidade Federal de Minas Gerais. Doutora em comunicação e cultura pela Universidade Federal do Rio de Janeiro. Líder do grupo de pesquisa Comcult: Comunicação e cultura em televisualidades.
E-mail: rochasimonemaria@gmail.com

Referencias

ABDALA, Yamile; SANTACRUZ, Juan Manuel. **Justicia y paz**: tierra y territorios en las versiones de los paramilitares. Colombia: Centro Nacional de Memoria Histórica, 2012.

BORDWELL, David. **Figuras traçadas na luz**: a encenação no cinema. Campinas: Papirus, 2008.

BREA, José. Los estudios visuales: por una epistemología política de la visualidad. In: **Estudios visuales**: la epistemología de la visualidad en la era de la globalización. Madrid: Akal, 2005.

BRUNER, José. **Un espejo trizado**. Ensayos sobre cultura y políticas culturales. Santiago: Flacso, 1988.

BUTLER, Jeremy. Introduction: dare we look closely at television? In: **Television style**. London: Routledge, 2010.

CARROLL, Noël. Film form: an argument for a functional theory of style in the individual film. In: **Engaging the moving image**. New Haven: Yale University Press, 2003.

CONTRAVÍA - "No podemos guardar silencio" Subtitulado 45Min. **Contravía TV**. YouTube. 2017. Disponible en: <https://bit.ly/2GGwEnn>. Acceso en: 9 ene. 2017.

GÓMEZ-GIRALDO, Juan Carlos et al. Los noticieros de la televisión colombiana en observación. Una mirada desde la academia a la estructura, cobertura y contenidos de los teletinformativos en la televisión abierta en Colombia. **Palabra clave**, Chía, v. 13, n. 2, p. 217-250, 2010.

LÓPEZ DE LA ROCHE, Fabio. **Las ficciones del poder**. Patriotismo, medios de comunicación y reorientación afectiva de los colombianos bajo Uribe Vélez (2002-2010). Bogotá: Penguin Random House, 2014.

MARTÍN-BARBERO, Jesús; REY, Germán. **Os exercícios do ver**. Hegemonia audiovisual e ficção televisiva. São Paulo: Senac, 2001.

MITCHELL, William. Mostrando el ver: una crítica de la cultura visual. **Estudios Visuales**, España, año 1, n. 1, p. 17-40, 2003. Disponible en: <https://bit.ly/2S37nG2>. Acceso en: 18 oct. 2015.

MITCHELL, William. **Teoría de la imagen**. Madrid: Akal, 2009.

PIZZOTTI, Ricardo. **Enciclopédia básica da mídia eletrônica**. São Paulo: Senac, 2003.

ROCHA, Simone. O estilo televisivo e sua pertinência para a TV como prática cultural. **Revista Famecos**, Porto Alegre, v. 21, n. 3, p. 1082-1099, 2014. Disponible en: <https://bit.ly/2GIrXcL>. Acceso: 9 ene. 2017.

RODRÍGUEZ, Clemencia (ed.). **Lo que le vamos quitando a la guerra**. Medios ciudadanos en contextos de conflicto armado. Bogotá: Centro de Competencia em Comunicación para América Latina, 2008.

SÉRVIO, Pablo. O que estudam os estudos da cultura visual? **Revista Digital do LAV**, Santa Maria, v. 7, n. 2, 2014.

TAMAYO, Camilo; BONILLA, Jorge. El conflicto armado en Pantalla. Noticieros, agendas y visibilidades. **Controversia**, Bogotá, n. 85, 2005. Disponible en: <https://bit.ly/2mW1r6N>. Acceso en 9 ene. 2017.

VERDAD ABIERTA. **Los generales Fandiño y Zapata y la masacre de San José de Apartadó**. [S.I.] 17 abr. 2013. Disponible en: <https://bit.ly/2TQ8Qkv>. Acceso en: 9 ene. 2017.

A COBERTURA DO BÓSON DE HIGGS NA INTERNET

[ARTIGO]

Marina Monteiro Mendonça

Universidade de São Paulo

Instituto de Física

André Chaves de Melo Silva

Universidade de São Paulo

Escola de Comunicações e Artes

[RESUMO ABSTRACT RESUMEN]

Este estudo analisou a cobertura nacional à comprovação da existência do bóson de Higgs na mídia online. Por meio de análise quantitativa e qualitativa das matérias encontradas foi possível traçar um perfil dos textos publicados no período compreendido entre abril de 2011 e agosto de 2013. Pôde-se constatar que fatores publicitários, como o apelido dado ao bóson (“partícula de Deus”), contribuíram para a sua popularidade e foram amplamente explorados para chamar a atenção dos leitores. A cobertura deixou a desejar em vários aspectos, principalmente em relação à precisão e qualidade científica e em termos de linguagem. Esses fatores se associam passiva e ativamente com questões como a do relacionamento entre jornalistas e cientistas, da alfabetização científica do público e das necessidades comerciais do processo de difusão de informações.

Palavras-chave: Comunicação Científica. Jornalismo Científico. Internet. Bóson de Higgs. Linguagem e Cultura.

This study analyzed the national coverage given for the existence of the Higgs boson in online media. Through quantitative and qualitative analyses of the materials found, we could draw a profile of the texts published between April 2011 and August 2013. One can see that advertising factors, such as the nickname given to the boson (particle of God), contributed to its popularity and were widely exploited to draw readers' attention to the news. The coverage is often lacking in several aspects, mainly in relation to scientific accuracy and quality and in terms of language. These factors are passively and actively associated with issues of the relationship between journalists and scientists, the scientific literacy of the public, and the commercial needs of the information dissemination process.

Keywords: Science Communication. Science Journalism. Internet. Higgs Boson. Language and Culture.

Este estudio analizó la cobertura nacional dada para la comprobación de la existencia del bosón de Higgs en los medios online. Por medio del análisis cuantitativo y cualitativo de las materias encontradas fue posible trazar un perfil de los textos publicados en el período comprendido entre abril de 2011 y agosto de 2013. Se puede constatar que factores publicitarios, como el apodo dado al bosón (partícula de Dios), han contribuido a su popularidad y han sido ampliamente explotados para llamar la atención de los lectores a las noticias. La cobertura deja a desear en varios aspectos, principalmente en relación a la precisión y calidad científica y en términos de lenguaje. Estos factores se asocian pasiva y activamente con cuestiones de la relación entre periodistas y científicos, de alfabetización científica del público y de las necesidades comerciales del proceso de difusión de informaciones.

Palabras clave: Comunicación Científica. Periodismo Científico. Internet. Bosón de Higgs. Lengua y Cultura.

Introdução

De forma simplificada e talvez reducionista, pode-se considerar a ciência como uma linguagem construída para explicar o mundo natural (CHASSOT, 2000). Se por um lado essa linguagem une e aproxima os que estão habituados com ela, por outro, afasta quem não a conhece profundamente. Ressaltamos aqui que o problema de linguagem não atinge apenas não cientistas. Historiadores, linguistas, biólogos, químicos, geógrafos, físicos e médicos, entre outros, podem encontrar dificuldades de comunicação uns com os outros. Destacamos, então, a alfabetização, a difusão, a disseminação, a comunicação e a divulgação científicas como conceitos essenciais para entender a dinâmica da informação científica.

A alfabetização científica diz respeito à formação do indivíduo e seu desenvolvimento intelectual dentro da compreensão de três *eixos estruturantes* (SASSERON; CARVALHO, 2011, p. 77): compreensão básica de termos, conhecimentos e conceitos científicos fundamentais; compreensão da natureza das ciências e dos fatores éticos e políticos relacionados a sua prática; e entendimento das relações existentes entre ciência, tecnologia, sociedade e meio ambiente. Essa alfabetização acontece dentro e fora dos muros da escola, e está relacionada ao consumo e à produção de divulgação científica de qualidade.

À disseminação científica está associado o diálogo entre cientistas, comum nas publicações científicas especialmente veiculadas em revistas indexadas e em conferências e eventos destinados à troca

de informações entre cientistas da mesma área (intrapar) ou de outras áreas (extrapar). Na literatura, é possível encontrar essa definição relacionada ao conceito de “comunicação científica”. Porém, de acordo com pesquisa de André Chaves de Melo Silva, os dois termos não devem ser tratados como sinônimos, já que “comunicação científica” remete a uma difusão mais completa.

A divulgação científica atua como alternativa à disseminação para que a compreensão da informação científica atinja um novo público. Sua intenção é apresentar a ciência despida de formalidades, favorecendo a compreensão do público. Livros, palestras, eventos, suplementos, histórias em quadrinhos, jornais e revistas podem ser meios onde se dá a divulgação científica.

A comunicação científica também diz respeito à transmissão de conceitos da ciência para o grande público. Porém, quando há comunicação científica, notamos um tratamento aprofundado, considerando vetores de sentidos diferentes como fontes de informação, apresentando-os de forma contextualizada e completa, abordando também as responsabilidades científica e social.

O jornalismo científico apresenta a ciência nos meios de comunicação seguindo critérios e parâmetros do sistema de produção jornalístico, ou seja, critérios de noticiabilidade, atualidade, periodicidade, universalidade, relevância social e responsabilidade de transmissão fiel de informações. Além desses critérios, o jornalismo científico considera como parâmetros relevantes para a escolha de notícias: senso de

oportunidade, timing, impacto, significado, pioneirismo, interesse humano, cientistas célebres, proximidade, variedade e equilíbrio, conflito e interesses dos leitores com base em seu perfil (BURKETT, 1990, p. 50-67). Nesses valores se encontram necessidades culturais, de sobrevivência, de conhecimento e demográficas.

Nesta pesquisa, destacamos os critérios de timing, significado e pioneirismo. O timing está intimamente relacionado ao senso de oportunidade e à relação temporal em que pesquisas e descobertas científicas podem se tornar notícia e despertar interesse dos leitores. Ao ver a ciência como campo de inovação, como espaço para novas abordagens para questões antigas, o pioneirismo pode ser fator determinante para a publicação de matérias, notícias e artigos de divulgação ou comunicação científica.

O significado científico do resultado de uma pesquisa, ou da pesquisa em si, pode ser, por si só, critério suficiente para que determinado acontecimento seja tratado nas páginas de jornais e revistas ou tenha destaque em um site. Como afirma Burkett (1990, p. 52):

O significado de alguma coisa para a ciência, mais até do que para os leitores, pode fazer com que uma matéria seja publicada. A descoberta de um novo fenômeno, tal como um “buraco negro”, ou a confirmação de algum evento ou fenômeno predito por uma das grandes teorias, tal como ondas de gravidade, são exemplos disso. Estas acendem nossas imaginações embora não afetem diretamente nossas vidas, desde que o redator científico reconheça a história ou convença o pesquisador a explicar.

Os gêneros jornalísticos podem ser divididos como informativos, opinativos, interpretativos e de entretenimento. Em textos informativos, “a instituição jornalística assume o papel de observadora atenta da realidade, cabendo ao jornalista proceder como ‘vigia’, registrando os fatos, os acontecimentos e informando-os à sociedade” (MARQUES DE MELO, 2003, p. 28). Já o gênero opinativo apresenta a difusão de opiniões, próprias do jornalista, de instituições ou de leitores. O texto interpretativo pode ser confundido facilmente com o de perfil opinativo. Porém, neste último, é clara a intenção de apresentar um ponto de vista pessoal ou institucional, enquanto em uma matéria interpretativa a informação é explicada e minimamente contextualizada para que o leitor possa, dali, tirar suas conclusões e opiniões.

Influenciando de forma positiva o diálogo entre público e ciência, temos a internet, que atua como meio democratizante da informação. Na internet, jornais e revistas mantêm cadernos de notícias atualizados frequentemente, portais especializados são criados e pessoas interessadas podem produzir e divulgar conteúdos quase que livremente. Em vez de restringir a criação de conteúdo a jornalistas e redatores, a web fornece condições para que um cientista ou um estudante, por exemplo, produza e divulgue conteúdo não profissional sobre ciência, em blogs, wikis, sites pessoais e redes sociais.

A produção sobre ciência na internet é vasta e bastante diversificada. Determinados acontecimentos de grande importância para a ciência conseguem, por vezes, a atenção do grande público. E então o leitor pode ter acesso fácil e rápido

a diferentes apresentações (explicações, demonstrações e informações) do mesmo acontecimento.

O bóson de Higgs

O modelo padrão da física de partículas descreve as forças físicas e suas partículas elementares. Conforme seu spin – característica intimamente ligada à orientação em um campo magnético –, uma partícula pode ser classificada como bóson ou férmion. Os bósons do modelo padrão são: fótons (intermediadores da força eletromagnética), partículas W e Z (intermediadoras da força fraca, relacionada à radiação atômica), glúons (mediadores da interação forte, força responsável por manter o núcleo atômico unido) e os bósons de Higgs. Mais conhecido pelo apelido de “partícula de Deus”, o bóson de Higgs é a partícula elementar chave para a atribuição de massa às partículas W e Z e elétrons.

A origem do apelido desse bóson é atribuída a *The god particle: if the universe is the answer, what is the question?*, de Leon M. Lederman (Prêmio Nobel em 1982) e Dick Teresi, livro de divulgação científica que apresenta uma breve história da física de partículas.

This boson is so central to the state of physics today, so crucial to our final understanding of the structure of matter, yet so elusive, that I have given it a nickname: the God Particle. Why God Particle? Two reasons. One, the

publisher wouldn't let us call it the Goddamn Particle, though that might be a more appropriate title, given its villainous nature and the expense it is causing. And two, there is a connection, of sorts, to another book, a much older one [...].

In the past few decades in particle physics, we have been in a period of such curious intellectual stress that the parable of the Tower of Babel seems appropriate. Particle physicists have been using their giant accelerators to dissect the parts and processes of the universe. The quest has, in recent years, been aided by astronomers and astrophysicists, who figuratively peer into giant telescopes to scan the heavens for residue sparks and ashes of a cataclysmic explosion that they are convinced took place 15 billion years ago, which they call the Big Bang (LEDERMAN; TERESI, 1993, p. 13).

A partícula elementar prevista teoricamente em 1964 por Peter Higgs teve sua existência confirmada em 4 de junho de 2013, pela Organização Europeia para a Pesquisa Nuclear (em francês, Organisation Européenne pour la Recherche Nucléaire, CERN), após análise dos dados obtidos em experimentos no Large Hadron Collider (LHC). Essa descoberta apresenta um grande valor e importância no que diz respeito à física de partículas. Como consequência dela, François Englert e Peter Higgs foram vencedores do prêmio Nobel de 2013.

Desde o início do funcionamento do colisor até a descoberta, o bóson de Higgs ganhou espaço e despertou a curiosidade de leitores, e as matérias sobre o tema se

tornaram mais frequentes, chegando ao ápice em junho, com a confirmação da descoberta.

A partir das questões e conceitos expostos, essa pesquisa, realizada entre 2013 e 2014, teve por objetivos: analisar e comparar publicações, escritas por cientistas ou não e publicadas em grandes portais e blogs sobre ciência, acerca do bóson de Higgs, sua descoberta e confirmação; traçar um perfil das matérias, artigos, reportagens e notícias em segmentos distintos da internet, classificando-os dentro de determinados conceitos, sobretudo os de disseminação, divulgação e comunicação científicas; e contribuir para a criação de propostas que visem o aprimoramento da cobertura de ciência no Brasil, colaborando para a ampliação da cultura e educação científicas.

Metodologia

Para analisar a divulgação nacional na internet acerca dessa partícula elementar, recolhemos as matérias publicadas on-line entre abril de 2011 e agosto de 2013. O levantamento final apresenta 158 matérias de 23 fontes diferentes¹.

Essas fontes foram divididas em dois grupos. No primeiro (Grupo 1) estão os grandes portais (G1, R7, UOL, IG e Terra) e suas seções de notícias, sites de jornais

impressos e revistas tradicionais (*Folha de S. Paulo*, *O Estado de S. Paulo (Estadão)*, *Veja* e *Superinteressante*).

Para o segundo grupo (Grupo 2), temos novos expoentes de divulgação online: portais especializados em ciência e tecnologia (Ciência Hoje, Mega Curioso, HypeScience, TecMundo, Inovação Tecnológica, Meio Bit e Jovem Nerd), que são os considerados profissionais por haver monetização, e os blogs de divulgação científica não profissionais (Ars Physica, Simetria de Gauge, A Liga dos Cientistas Extra Ordinários, Chi Vó Non Pó, Caderno de Laboratório, True Singularity, 100nexus, Todas as Configurações Possíveis e Carlos Orsi).

Com esses dados obtivemos uma análise quantitativa da cobertura online nacional durante o período da pesquisa e determinamos critérios para a limitação de uma amostra representativa do universo estudado. A avaliação dos gêneros dos textos jornalísticos que compõem o corpo de pesquisa desse trabalho ajudou na classificação, pois conhecer o gênero utilizado pode apresentar o tipo de comunicação desejada e o perfil da cobertura do evento.

Especialmente no Grupo 2, mas não exclusivamente, é possível encontrar textos com características diferentes da redação jornalística, em forma de posts, colunas ou artigos de divulgação, com redação mais livre e tratamento de informações diferenciado. No entanto, consideramos válida a classificação entre textos interpretativos, opinativos e informativos, visto que as definições previamente apresentadas podem ser facilmente adaptadas para as publicações em questão.

1 A lista completa dos textos analisados pode ser encontrada em Mendonça (2014).

Para contemplar o universo disponível da maneira mais fiel possível, o tipo de texto jornalístico foi o principal critério avaliado. Seleccionamos o texto considerado mais completo em cada um dos gêneros para cada publicação. Dessa forma, definimos uma amostra com 44 matérias, publicadas em blogs profissionais, pessoais, jornais e portais de notícias. A Tabela 1 apresenta a distribuição de número de matérias e suas fontes. Com a análise quantitativa e qualitativa dos textos obtivemos como resultado uma avaliação dos dados à luz dos conceitos da bibliografia apresentada.

[Tabela 1]
Fontes presentes na amostra
e número de matérias

Fonte	Nº de matérias
<i>O Estado de S. Paulo</i>	3
<i>Folha de S. Paulo</i>	7
<i>Superinteressante</i>	1
Último Segundo (IG)	5
<i>Veja</i>	1
G1	4
Todas as Configurações Possíveis	1
Carlos Orsi	2
Mega Curioso	2
True Singularity	3
100nexus	1
HypeScience	3
Inovação Tecnológica	2
TecMundo	1
Ciência Hoje	4
A Liga dos Cientistas Extra Ordinários	2
Ars Physica	2
TOTAL	44

Análise

Distribuição temporal

Divididas em dois grupos, as publicações estão distribuídas no tempo de forma semelhante para cada um deles, alcançando um pico em julho de 2012, quando foram divulgados os dados da possível descoberta.

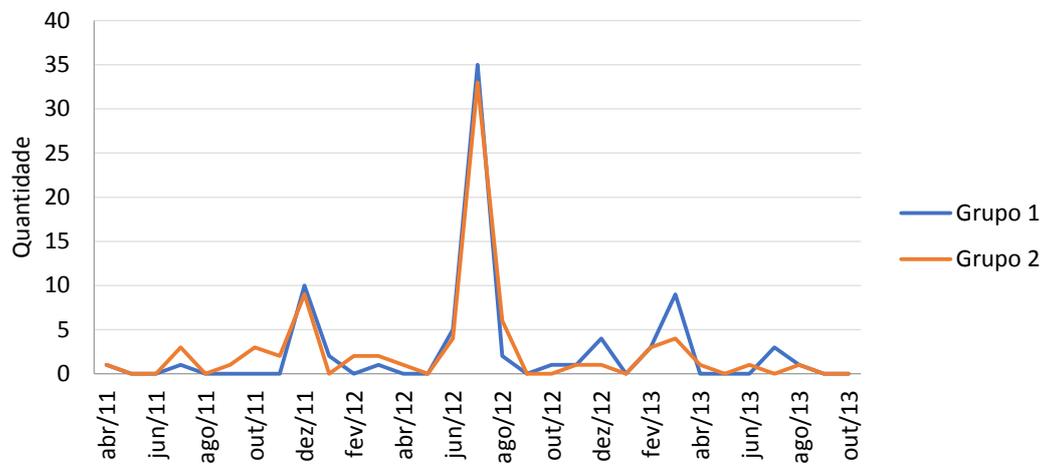
As 79 matérias do Grupo 1 foram publicadas em grandes portais (G1, R7, UOL, Último Segundo IG e Terra) e suas seções de notícias ou sites de impressos tradicionais (*Folha de S. Paulo*, *O Estado de S. Paulo*, *Veja*, *Superinteressante*). No Grupo 2, contamos com 79 matérias publicadas em portais especializados em ciência e tecnologia (Ciência Hoje, Mega Curioso, HypeScience, TecMundo, Inovação Tecnológica, Meio Bit e Jovem Nerd), considerados profissionais, ou em blogs de divulgação científica pessoais e independentes (Ars Physica, Simetria de Gauge, Ciência na Mídia, A Liga dos Cientistas Extra Ordinários, Chi Vó Non Pó, Caderno de Laboratório, True Singularity, 100nexus, Todas as Configurações Possíveis e Carlos Orsi), considerados não profissionais.

Fontes utilizadas

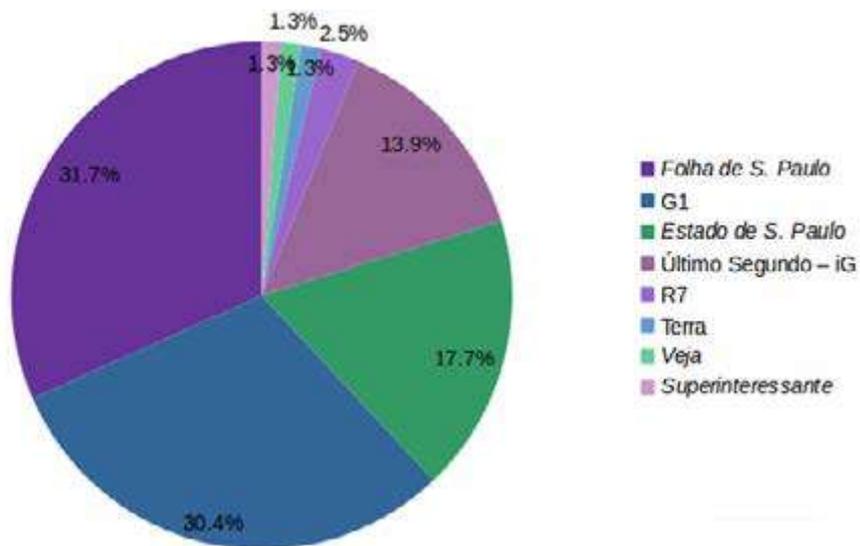
Os dados obtidos para cada uma das fontes consideradas tradicionais (Grupo 1) são distribuídos conforme apresentado na Figura 2.

No Grupo 2 notamos que fontes não profissionais tendem a ter um número pequeno de posts sobre o assunto (menor que 10). No entanto, devido ao número de blogs selecionados, as publicações

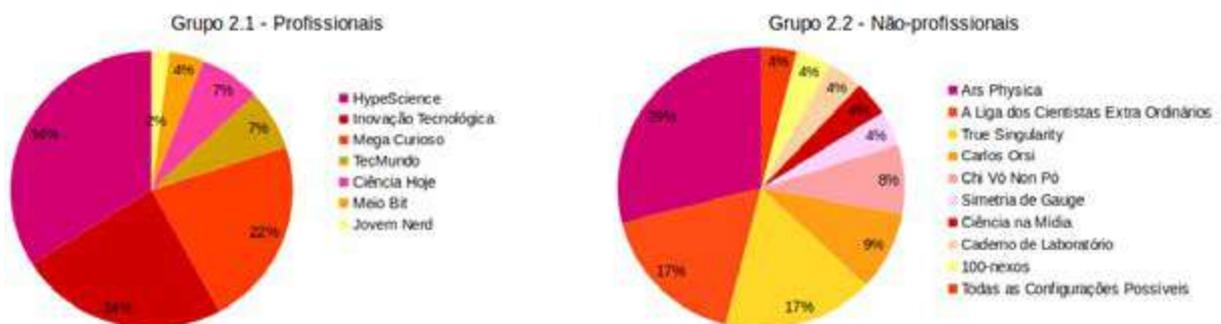
[Figura 1]
Matérias publicadas por mês



[Figura 2]
Fontes utilizadas



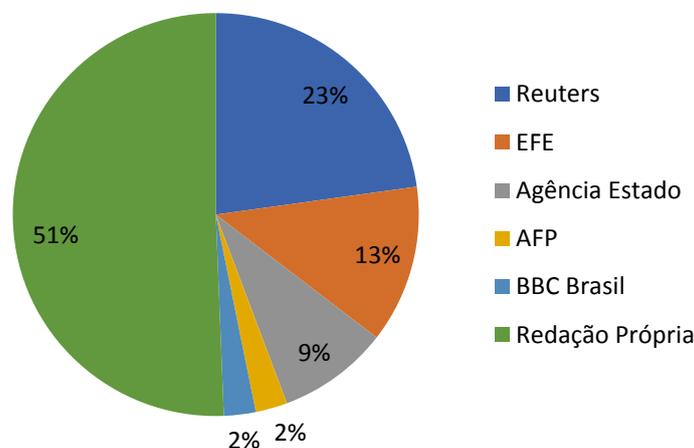
[Figura 3]
Distribuição das publicações selecionadas para o Grupo 2



desse grupo representam 30% do total. Os blogs profissionais, representando 70%

dos dados selecionados, têm a distribuição expressa na Figura 3.

[Figura 4]
Proporção de matérias de agências e de redação própria do Grupo 1



Avaliando a reprodução de matérias produzidas por agências, nacionais e internacionais, vemos que cerca de 50% das publicações do Grupo 1 são provenientes de agências. No Grupo 2, apenas 13% são traduções diretas de sites e blogs estrangeiros ou reproduções de agências internacionais (especialmente AFP).

Também analisamos o perfil dos redatores e jornalistas. As matérias do Grupo 1 são escritas, em sua maioria, por jornalistas (da área de ciência e tecnologia ou não). Os únicos autores especialistas foram o físico Marcelo Gleiser, que possui uma coluna na *Folha de São Paulo*, e Álvaro Pereira Júnior, químico, também colunista. É possível encontrar matérias escritas por pessoas com formação mais técnica ou especializada na área de ciências exatas, como é o caso de Alessandro Greco, que além de jornalista é engenheiro mecânico. Mesmo assim, é notável que a especialização técnica em física não é presente dentro desse grupo.

No Grupo 2, considerado o número total de publicações do grupo, apenas 28% das matérias são escritas por físicos ou especialistas na área. No entanto, avaliando os blogs não profissionais, a maioria é mantida por físicos ou cientistas de outras áreas, com exceção do blog pessoal do jornalista e escritor Carlos Orsi.

Após análise quantitativa das matérias levantadas, definimos uma amostra contendo 44 matérias, publicadas em blogs profissionais, pessoais, jornais e portais de notícias. Com a intenção de traçar um perfil da divulgação do evento estudado, consideramos alguns parâmetros determinantes na análise. Entre esses parâmetros estão a classificação do texto escolhido quanto ao gênero jornalístico, sua localização frente às definições de difusão científica e papel na divulgação científica. Avaliações quanto a sensacionalismo, qualidade de recursos gráficos, precisão e explicação de conceitos científicos e relevância dos temas apresentados também foram feitas em uma leitura de cada texto.

No Grupo 1 se encontram as matérias publicadas em grandes portais e jornais tradicionais. Nesse grupo, foram selecionadas 21 matérias para análise. Entre os blogs e sites especializados (Grupo 2), selecionamos 23 matérias que representassem todo o grupo. A análise individual dos textos é apresentada de forma resumida a seguir.

Resultados

Do levantamento inicial, com 158 matérias de 23 diferentes fontes, separamos 44 matérias para amostra representativa. Com as análises e outros comentários de cada um dos textos determinados para amostra dessa pesquisa, podemos conhecer melhor o perfil da divulgação científica acerca da detecção e confirmação do bóson de Higgs.

As 21 matérias da amostra referente ao Grupo 1 foram publicadas no G1, Último Segundo (IG), *Veja*, *Superinteressante*, *O Estado de S. Paulo* e *Folha de S. Paulo*. Para as 23 matérias do Grupo 2, temos como fontes sites considerados profissionais – Mega Curioso, TecMundo, Ciência Hoje, HypeScience e Inovação Tecnológica – e blogs não profissionais – Ars Physica, A Liga dos Cientistas Extra Ordinários, True Singularity, 100nexus, Todas as Configurações Possíveis e Carlos Orsi.

Nessa divisão, damos destaque ao portal Ciência Hoje, classificado inicialmente no Grupo 2. É claro que esse veículo apresenta tradição editorial jornalística e o aplica também em seu conteúdo online.

Apontamos suas publicações como de alta qualidade e acessibilidade, configurando uma boa indicação para as publicações do Grupo 1. No entanto, o portal foi classificado no Grupo 2 devido à sua especialização em ciência de forma mais específica que grandes revistas informativas de ciência-entretenimento, e também pela publicação de textos com características e linguagem típicas de blogs.

Levantamos alguns pontos-chave no modelo de divulgação e jornalismo científico que esteve presente nas publicações estudadas acerca da precisão científica, da estrutura de texto e dos recursos utilizados.

Recursos tecnológicos

Podemos apontar uma diferença de uso de tecnologia entre as publicações dos dois grupos. O uso de hiperlinks ao longo de textos em blogs e sites do Grupo 2, relacionando outros textos, fontes de informações e complementações, é mais explorado que em matérias do Grupo 1, que apresentam estrutura e linguagem mais bem definidas. O uso de vídeos e infográficos também segue essa divisão. Enquanto publicações do Grupo 1 utilizam mais infográficos, as do Grupo 2 apresentam vídeos.

Timing

No período inicial da amostra coletada, o parâmetro relevante para a cobertura está relacionado ao timing. Ao ser ligado, o LHC dava a esperança de que respostas para grandes questões da física

seriam encontradas. A descoberta do bóson de Higgs era uma aposta grande do experimento, e associar a divulgação para essa pesquisa com o início das atividades do colisor demonstra a aplicabilidade do senso de oportunidade para notícias científicas. A descoberta do bóson de Higgs era já esperada, de forma que, quando houve o anúncio de sua detecção, prontamente jornais e blogs divulgaram suas matérias.

É importante ressaltar a separação temporal dos picos de publicações entre os dois grupos. Notamos uma considerável queda no período seguinte à descoberta, em julho de 2012 (Figura 1) para as publicações em blogs. Isso pode ser explicado pela dinâmica de publicações de um blog pessoal ou mesmo dos portais especializados. Neles é comum que o assunto seja abordado poucas vezes em um período em comparação às publicações das fontes do Grupo 1. Também é importante lembrar que os textos publicados em mídias classificadas no Grupo 2 tendem a ser mais completos (longos) e únicos. Ou seja, enquanto um grande jornal publica quatro matérias curtas sobre aspectos diferentes do mesmo objeto central de notícia (no caso, três notícias sobre a descoberta do bóson de Higgs), um blog de ciência publica apenas um ou dois posts sobre o assunto.

Partícula de Deus

O termo que popularizou o bóson de Higgs, “partícula de Deus”, não é utilizado ou bem recebido pela comunidade científica. No entanto, é inegável seu poder para chamar atenção e acender a curiosidade do leitor. No Grupo 1, composto pelos grandes portais e jornais, o uso de “partícula de Deus” se faz presente em 48% dos títulos

enquanto apenas 17% dos títulos do Grupo 2 utilizam essa forma de tratamento.

Para garantir que não houvesse interpretações erradas por parte dos leitores, grande parte dos textos estudados apresenta explicações breves sobre o porquê da partícula receber tal apelido. Especialmente no Grupo 1, percebemos que essas associações simplificadas giram em torno da ideia de a partícula explicar a existência de massa em algumas partículas, e oito publicações a vinculam com o livro de Lederman, *The God particle*, e sua analogia com as proporções bíblicas do conceito.

No Grupo 2, entre os não profissionais, já há uma maior preocupação em explicar a origem do apelido e corrigir impressões anteriores. Em meio aos textos nota-se o emprego do termo com negatividade ou incômodo. Na faixa profissional do Grupo 2, no entanto, é perceptível que o uso de “partícula de Deus” tem efeito de marketing, chamando atenção de alguns leitores e aumentando os cliques. O HypeScience, por exemplo, faz a inserção de “[partícula de Deus]” após seus títulos.

Esse termo abre espaço para as opiniões, muitas vezes ferozes², de alguns posts em blogs pessoais. Esses textos consideram um desserviço para a divulgação científica que se vincule de forma tão leviana religião e espiritualidade com uma descoberta em física de partículas. Nas matérias do Grupo 1 que possuem abertura para comentário

2 Como no texto “O bóson do Justin Bieber e físicos falando bobagem”, de Cesar Uliana, publicado em 19 de março de 2012 no blog True Singularity (<http://goo.gl/zVukdH>), presente no levantamento inicial.

de leitores, muitos tratam da relação entre o bóson e Deus.

Podemos atribuir a preferência dos grandes portais e jornais pelo uso do termo “partícula de Deus” à dinâmica de visibilidade em que estão inseridos. Com uma grande variedade de matérias, que não se limitam à área de ciência e tecnologia, é necessário o uso de artifícios para colocar o assunto em evidência, atendendo às demandas do público. A quantidade de cliques em uma matéria é fator de grande importância para atribuição de valor à publicação. A simples associação com Deus em uma matéria de ciência é, sem dúvidas, um atrativo considerável, aumentando a procura da matéria ou post.

Precisão e qualidade

Concepções simplificadas podem trazer conceitos equivocados para os leitores. Temos que o mecanismo do campo de Higgs é responsável pela atribuição de massa de partículas elementares, especialmente elétrons e bósons W e Z. Isso não significa que tal mecanismo é o único responsável pela atribuição de massa. A massa do próton, embora seja diretamente afetada pelo campo de Higgs, se deve em grande parte à força nuclear forte.

Explicações excessivamente simplificadas, como as que dizem que o campo (e o bóson) de Higgs é responsável pela massa de todas as partículas existentes no universo, trazem a ideia de que todas as partículas do universo possuem massa, o que não é verdade.

As matérias do Grupo 1 apresentam falhas que podem ser atribuídas ao

tempo curto para preparação e publicação. Associadas à grande especificidade do tema tratado e à dificuldade de contato rápido com cientistas dispostos a colaborar em suas matérias, as notícias são apresentadas de forma concisa e com poucas explicações. Matérias mais elaboradas e de qualidade superior podem ser vistas alguns dias após a descoberta, incluindo recursos gráficos adequados para atrair a atenção de leitores e melhorar sua compreensão.

A análise dos nossos resultados indica que a abordagem jornalística das publicações do Grupo 1 se mostra parcialmente adequada para a difusão de ciência. As falhas dessas publicações poderiam ser resolvidas facilmente com uma aproximação profissional (diálogo) entre cientistas e jornalistas. Por outro lado, tais equívocos não diminuem ou descaracterizam a descoberta em questão, dando a elas seu devido valor e apresentando, ao longo do processo noticioso, explicações mais adequadas ao público.

As publicações do Grupo 2 indicam problemas diferentes. Parte dessas publicações, especificamente na esfera dos profissionais, apresenta informações imprecisas, sensacionalistas e equivocadas, possivelmente como resultado de uma checagem de dados incompleta, ou da falta de confronto da informação com uma postura mais cética e imparcial, como se espera de um jornalista. A necessidade de ter um grande alcance de cliques, por questões comerciais, também deve influenciar na produção em massa de textos com temas atuais, termos-chave para buscas e pouca preocupação com a qualidade.

Investigações acerca do processo de produção dos grandes jornais deveriam ser

feitas para que pudéssemos compreender profundamente sua dinâmica, justificar sua atuação e sugerir melhorias onde se fizessem necessárias. O mesmo deveria ser feito para redações de portais independentes como Mega Curioso e HypeScience, analisando a receptividade do público não especializado e verificando se estes são parte do mesmo público que procura matérias científicas em jornais e grandes portais.

Os textos do Grupo 2, não profissionais, apresentam características diferentes. Como foram escritos, em sua maioria, por físicos ou especialistas (exceto o texto do jornalista Carlos Orsi), a precisão e a qualidade científica foram garantidas. A qualidade de informação alta se contrapõe, em muitos casos, à linguagem pouco acessível, à frequência baixa de publicações e ao tamanho do texto, por vezes demasiadamente longo e técnico.

Considerações finais

Vista de longe, podemos dizer que a cobertura do evento foi plenamente satisfatória, em número e em qualidade. Nos aproximando do quadro, observamos que sua estrutura apresenta complicações e não é tão uniforme. A publicação na internet por jornais tradicionais possui sólida apresentação.

Ainda que apresente falhas, o Grupo 1 tem uma qualidade mais homogênea e com boa média, graças à tradição em publicações impressas e ao tratamento jornalístico necessário para produção de matérias. O Grupo 2 representa melhor o espectro de publicações independentes encontrado na internet: heterogêneo, diversificado e plural. Publicações ótimas

estão ao lado de posts sensacionalistas ou extremamente técnicos. A média é de boa qualidade, mas a variação entre os textos é relevante e demonstra que é preciso ampliar o diálogo entre cientistas e jornalistas de forma a melhorar qualitativamente as atividades de comunicação e divulgação científica. ■

[MARINA MONTEIRO MENDONÇA]

Física, mestre pelo Instituto de Física (IF) da Universidade de São Paulo (USP). Desenvolveu, entre os anos de 2013 e 2014, pesquisa de iniciação científica na Escola de Comunicações e Artes (ECA) da USP, sob orientação de André Chaves de Melo Silva.

E-mail: ma.monteiro.m@gmail.com

[ANDRÉ CHAVES DE MELO SILVA]

Jornalista e historiador, mestre e doutor em Educação, professor da Escola de Comunicações e Artes (ECA) da Universidade de São Paulo (USP) nas disciplinas de Jornalismo Científico, Jornalismo e Saúde, História da Ciência, Agências de Notícias e Jornalismo, Agronegócio e Meio Ambiente.

E-mail: andrecms@usp.br

Referências

BUENO, Wilson. **Jornalismo científico no Brasil**: o compromisso de uma prática independente. 1984. Tese (Doutorado em Comunicação) – Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo, 1984.

BUENO, Wilson da Costa. **Jornalismo científico no Brasil**: aspectos teóricos e práticos. São Paulo: IPCJE; ECA; USP, 1988. (Série Pesquisa, 7).

BURKETT, Warren. **Jornalismo científico**: como escrever sobre ciência, medicina e alta tecnologia para os meios de comunicação. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1990.

CHASSOT, Attico. **Alfabetização científica**: questões e desafios para a educação. Ijuí: Editora Unijuí, 2000.

DUNWOODY, Sharon; FRIEDMAN, Sharon M.; ROGERS, Carol L. **Scientists and journalists**: reporting science as news. New York: Free Press London, 1986.

KRIEGHBAUM, Hillier. **A ciência e os meios de comunicação de massa**: um estudo sobre os informes científicos, tecnológicos e médicos feitos em jornais, revistas, no rádio e na televisão dos Estados Unidos. Rio de Janeiro: Correio da Manhã, 1970.

MARQUES DE MELO, José. **Jornalismo opinativo**: gêneros opinativos no jornalismo brasileiro. 3. ed. Campos do Jordão: Mantiqueira, 2003.

MENDONÇA, Marina Monteiro. **A cobertura de ciência em sites e blogs**: o caso do bóson de Higgs na internet. Orientador: André Chaves de Melo Silva. 2014. Relatório (Iniciação Científica) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.

MENDONÇA, Marina Monteiro; SILVA, André Chaves de Melo. A cobertura de ciência em sites e blogs: o caso do bóson de Higgs na internet. In: MOREIRA, Benedito Dielcio; SILVA, André Chaves de Melo (org.). **Divulgação científica**: debates, pesquisas e experiências. Cuiabá: EdUFMT, 2017. p. 276-294.

OLIVEIRA, Fabíola. **Jornalismo científico**. São Paulo: Contexto, 2002.

SANTOS, Milton. **Técnica, espaço, tempo**: globalização e meio técnico-científico informacional. São Paulo: Hucitec, 1997.

SASSERON, Lúcia Helena; CARVALHO, Anna Maria Pessoa. Alfabetização científica: uma revisão bibliográfica. **Investigações em Ensino de Ciências**, Porto Alegre, v. 16, n. 1, p. 59-77, 2011.

VOGT, Carlos. **Cultura científica**: desafios. São Paulo: Edusp, 2006.

A CAPOEIRA ANGOLA: CORPO, ARTE E CONHECIMENTO

[ARTIGO]

Cecilia Tamplenizza

Universidade Federal da Bahia.

Instituto de Humanidades, Artes e Ciências Professor Milton Santos

[RESUMO ABSTRACT RESUMEN]

Este texto busca evidenciar a transmissão de conhecimento pela prática ritualística oral-performática da capoeira angola. Tal transmissão de conhecimento será aqui exemplificada pelas composições de mestre Moraes, que está à frente do Grupo de Capoeira Angola Pelourinho, em Salvador, Bahia, conformando o que passo a denominar “uma poética mandinga”. Como aprendiz de capoeira, associo, então, estudos acadêmicos e minha prática corporal, ressaltando que a transmissão da capoeira angola está assentada em constantes diálogos entre textos criados, falados, gravados, escritos e desenhados pelo corpo, por meio da voz e dos gestos, processo que é ao mesmo tempo cognitivo e prático.

Palavras-chave: Capoeira Angola. Poéticas Oraís. Corpo. Arte. Media.

This text seeks to highlight the transmission of knowledge through the oral-performatic ritual practice of capoeira angola. Such transmission of knowledge will be exemplified here based on the compositions of mestre Moraes, who is at the head of the Grupo de Capoeira Angola Pelourinho, in Salvador, Bahia, conforming what I shall call “a mandinga poetic”. As an apprentice of capoeira, I make an association between academic studies and my corporal practice, emphasizing that the transmission of capoeira angola is based on constant dialogues between texts created, spoken, recorded, written, drawn by the body through voice and gestures, a process that is both cognitive and practical.

Keywords: Capoeira Angola. Oral Poetry. Body. Art. Media.

Este texto busca destacar la transmisión de conocimiento, a través de la práctica ritual-oral de la capoeira angola. Esta transmisión de conocimiento será aquí ejemplificada con base en las composiciones de mestre Moraes, que está al frente del Grupo de Capoeira Angola Pelourinho, en Salvador, Bahía, conformando lo que paso a denominar “una poética mandinga”. Como aprendiz de capoeira, hago entonces asociación entre estudios académicos y mi práctica corporal, ressaltando que la transmisión de la capoeira angola está asentada en constantes diálogos entre textos creados, hablados, grabados, escritos, dibujados por el cuerpo, a través de la voz y de los gestos, proceso que es al mismo tiempo cognitivo y práctico.

Palabras clave: Capoeira Angola. Poética Oral. Corpo. Arte. Medios.

O corpo é o peso sentido da
experiência que faço dos textos
(ZUMTHOR, 2007, p. 23)

A opacidade da forma de vida
é de natureza prática e, em
última análise, política
(AGAMBEN, 2014, p. 310)

Introdução

Ao considerar a possibilidade de uma pesquisa interdisciplinar com trânsito entre história, antropologia, etnomusicologia e estudo das poéticas vocais e performativas, trago, aqui, reflexões acerca de uma experiência etnográfica participativa no Grupo de Capoeira Angola Pelourinho (GCAP), em Salvador, Bahia, que tem como foco central aprendizado e relações tecidas entre esse grupo liderado por Pedro Moraes Trindade, mestre Moraes. Essas reflexões convergem para um estudo de cunho interpretativo na medida em que concebe tanto o trabalho de campo (jogo da capoeira) quanto sua reverberação em forma de texto escrito como construções narrativas, fruto de um esforço de pesquisadora junto aos membros do GCAP desde o ano de 2010¹.

1 Em suas pesquisas Clifford Geertz desconstrói o mito do pesquisador imparcial como observador objetivo da realidade, como um espelho capaz de refletir por meio da escrita etnográfica as realidades culturais que se lhe apresentam externamente. Segundo Geertz (1974), ao contrário, a diversidade pode ser apreendida somente como parte do universo cultural do próprio antropólogo. Desse ponto de vista, o pesquisador não descobre uma realidade externa a ele, mas participa da construção dessa realidade em sua

Neste aprendizado dos capoeiristas – que envolve posicionamento ideológico e identitário dos mestres – destaco a importância do estudo do texto musical atrelado ao contexto ritual da roda. A linguagem da capoeira Angola – verbal, corporal, musical – incorporada a um contexto ritual é ferramenta-base para o conhecimento do capoeirista, não somente por favorecer a mediação e por permitir a confrontação entre atores e textos, mas por abrigar um lugar ontológico de compreensão. À luz dessas premissas, apontarei como se dá a circulação de conhecimento no aprendizado da capoeira, a partir da análise do conceito de ambiguidade e de como ele é trabalhado nos textos musicais, corporais e rituais.

Do anonimato ao Grammy Awards

Ao iniciar uma narrativa etnográfica de determinada linguagem corporal e musical, me parece necessário pensar no papel das gravações discográficas e sua influência, pois elas certamente trouxeram novidades para essa prática comunitária e artística.

Pesquisas acadêmicas, trabalhos artísticos e cinematográficos foram os precursores

própria experiência. O trabalho de Geertz, influenciado pela filosofia de Paul Ricoeur que, nos primeiros anos de 1970, era seu colega de universidade em Chicago, considera a cultura como um texto e o trabalho etnográfico como uma leitura desse texto, uma interpretação. Sobre a obra de Clifford Geertz, além do célebre texto “A interpretação das culturas” (GEERTZ, 2008), baseio-me na leitura de outros dos seus artigos (GEERTZ, 1974, 1988, 1995, 2000) e no estudo da obra de Malighetti (2007, 2008).

das produções discográficas da capoeira, que começaram a ser realizadas em discos long-play (LP) a partir da segunda metade dos anos 1970. As primeiras gravações sonoras de capoeira, conhecidas até hoje, foram realizadas entre 1940 e 1941 pelo linguista norte-americano Lorenzo Dow Turner em sua viagem por Bahia, Rio Grande do Sul, Sergipe e Mato Grosso². Turner chegou à Bahia acompanhado pelo sociólogo Franklin Frazier, foco das reportagens publicadas na época, pois era considerado um pioneiro na pesquisa sobre relações raciais após a “extinção” da escravidão nos Estados Unidos.

Sua chegada foi amplamente noticiada pelos jornais locais: “Vêm fazer na Bahia pesquisas sobre a família negra. Chega amanhã à Bahia dois professores de universidades americanas” (O Estado da Bahia, 7/10/1940); “Passarão cinco meses estudando o negro da Bahia” (O Estado da Bahia, 9/10/1940); “Chegaram à Bahia os dois illustres professores negros que veem realizando estudos no Brasil” (Diário de Notícias, 9/10/1940) (REIS, 2009, p. 92).

Durante essa viagem, Turner, “já experiente no uso da tecnologia fonográfica em

suas pesquisas linguísticas sobre os Gullah na Carolina do Sul” (REIS, 2009, p. 93), fez seus registros com um gravador portátil de 12 polegadas, que permitia de 3 a 6 minutos de gravação. Suas lentes gravaram diversos personagens da Bahia em terreiros e nas ruas da cidade, entre eles os capoeiristas Luciano José Silva, Juvenal Cruz e Manoel Oliveira, além de Manoel dos Reis Machado, mais conhecido como mestre Bimba, e mestre Cabecinha³.

As gravações da capoeira continuaram na década de 1950 com a visita à Bahia do antropólogo norte-americano Anthony Leeds (1951) e da antropóloga Simone Dreyfus (MUSIQUE..., 1955). Ambos fizeram seus registros no barracão de mestre Waldemar Rodrigues da Paixão⁴. Em 1951, o folclorista brasileiro Alceu Maynard Araújo produziu e dirigiu para a série *Veja o Brasil* da TV Tupi o documentário chamado *Capoeira Angola*, com duração de cinco minutos e meio⁵. O filme foi gravado no Centro Esportivo de Capoeira Angola (Ceca), e nele mestre Pastinha⁶, coordenador

² Indicações filmográficas e poucas notas de jornais registram que a capoeira foi gravada logo no início do século XX, mas estas gravações não puderam ser localizadas. Essas primeiras fontes mostram como, mesmo criminalizada e proibida, a capoeira sai oficialmente da ilegalidade somente em 1940, com o Novo Código Penal do Brasil. A capoeira protagonizou alguns dos primeiros filmes gravados no Brasil e exibidos publicamente nas salas de projeção. Cabe lembrar que, naquela época, os filmes não possuíam som direto, mas eram exibidos com música ao vivo. A trilha ótica para o som foi incluída nas películas somente nos anos 1930. *The Jazz Singer* (1929), do diretor norte-americano Alan Crosland, é considerado o marco para a introdução do cinema sonoro (TAMPLENIZZA, 2017b).

³ Atualmente, cópias dessas gravações se encontram no *Archive of Traditional Music* na Indiana University. Disponível em: <https://bit.ly/2SvsTU7>, consultado em 6 fev. 2019. Mais informações sobre os capoeiristas gravados são disponíveis em: <https://bit.ly/2ITk72P>, consultado em 6 fev. 2019. Manoel dos Reis Machado, mestre Bimba (1899-1974), foi um dos mais famosos capoeiristas baianos, natural de Salvador, articulador da Luta Regional Brasileira. Para mais informações, veja Pires (2002) e Abib (2009).

⁴ Mais conhecido como mestre Waldemar (1916-1990), originário de Ilha de Maré, foi um dos mais conhecidos expoentes da capoeira Angola em Salvador. Para conhecer mais sobre o mestre, veja Abreu (2003).

⁵ O filme foi recentemente restaurado pelo Programa de Restauro Cinemateca Brasileira – Petrobras, edição 2007.

⁶ Vicente Ferreira Pastinha, mais conhecido como mestre Pastinha (1889-1981), natural de Salvador, foi

do Centro, aparece tocando e jogando junto a seus alunos: “Cinco homens vestindo uniforme com a sigla ‘CECA’ tocam instrumentos como berimbau, chocalho e tambores. Dois homens jogam capoeira; [há um] destaque para menina brincando com um dos homens”⁷. O áudio do filme é editado com uma música de orquestra e a voz de um narrador, que explica o jogo da capoeira. Não há audição de toque dos instrumentos. Essa prática era comum, em parte por conta da tradição dos filmes mudos, que eram orquestrados, mas em parte também por conta do escasso interesse pela música original das práticas populares, que atraíam mais pela dimensão visual que sonora.

Outro registro dessa época é o filme *Vadição*, dirigido por Alexandre Robatto Filho em 1954. Este filme, diversamente do curta-metragem de Araújo, tem como objetivo não só documentar a capoeira, mas encená-la, e para isso conta com a colaboração do artista plástico Carybé. Os capoeiristas aparecem na cena, cuidadosamente montada, fantasiados como se estivessemos assistindo a uma peça de teatro. Nas imagens, mais que a movimentação e o ritual da capoeira, prevalece a linguagem cinematográfica, o cuidado com a iluminação, a cenografia e a edição. Infelizmente, tampouco nesse filme as imagens gravadas correspondem ao áudio.

A partir dos anos 1960, os mestres de capoeira chamam atenção dos editores

um dos maiores expoentes e pensadores da capoeira angola. Deixou seu pensamento em manuscritos, obra que recebeu uma edição crítica por Decanio Filho (1997). Para mais informações sobre a vida de mestre Pastinha, veja Pires (2002).

⁷ Disponível em: <https://bit.ly/2BTkvbo>. Acesso em: 6 fev. 2019.

e diretores de mídias gravadas, tanto brasileiras quanto internacionais. Os áudios das rodas começam a ser gravados e divulgados, mesmo com imagens dessincronizadas. Ainda é muito raro encontrar os créditos devidamente colocados, identificando os capoeiristas, e esse trabalho está sendo feito hoje com ajuda de diversos capoeiristas nas redes sociais, que são também um importante meio de divulgação e arquivo desses documentos. Em 1960, o Instituto Nacional de Audiovisual (INA) francês gravou os mestres Waldemar, Caiçara e Traíra⁸ em um pequeno vídeo (1 min e 26 s), *Bahia, capoeira sur la plage*, da série *Voyage sans passeport*, que apresenta imagens acompanhadas por música e por comentário baseado nas anotações de viagem do cinegrafista. Segundo explica o INA, neste vídeo a música que acompanha as imagens foi gravada por Simone Dreyfus, em 1955, no barracão de mestre Waldemar, onde também foram gravadas as imagens exibidas no vídeo⁹.

O ano de 1962 é especialmente rico: foi quando o primeiro LP de mestre Bimba foi produzido; criou-se o Curso de Capoeira Regional; e estrearam os filmes *Barravento*, de Glauber Rocha¹⁰, e *O pagador de promessas*, de Anselmo Duarte, no qual as imagens

⁸ Antonio da Conceição Moraes, mestre Caiçara (1924-1997), natural da cidade histórica de Cachoeira, no Recôncavo baiano, e José Ramos do Nascimento, mestre Traíra (1925-1975), nascido em Salvador. Para mais informações sobre os mestres, veja Abib (2009).

⁹ Disponível em: <https://bit.ly/2BUZMDY>. Acesso em: 20 jul. 2017.

¹⁰ O filme começou a ser gravado em 1959 por Luiz Paulino dos Santos, substituído posteriormente por Glauber Rocha. Mais informações sobre gravações da capoeira podem ser encontradas em Reis (2009) e em Barros (2010).

da capoeira aparecem representadas por mestre Canjiquinha¹¹. Com *O pagador de promessas*, premiado com a Palma de Ouro do Festival Internacional de Cannes de 1962 e indicado ao Oscar na categoria de melhor filme estrangeiro em 1963, a capoeira toma as telas internacionais. Nesse contexto, Roberto Batalin, ator, produtor e técnico de som, produz o LP chamado *Capoeira*, o segundo da série *Documentos folclóricos brasileiros*, da editora carioca Xauã, com os mestres Traíra, Gato e Cobrinha Verde (CAPOEIRA, s.d.). Esse documento foi reeditado algum tempo depois com o título, mais conhecido hoje, *Capoeira da Bahia, mestre Traíra*¹².

No ano de 1963, o INA produz novamente um documentário sobre o tema, com duração de cinco minutos, chamado *A capoeira* e dirigido por Henri Carrier. Esse filme retrata mestre Pastinha e seus alunos durante uma roda na praia. Em 1968, Jair Moura, mestre de capoeira (aluno de mestre Bimba), pesquisador e cineasta, dirige e produz o filme *Dança de guerra*, que reúne imagens de capoeiristas da velha guarda – Bimba, Bilusca, Maré, Noronha¹³ – e dá visibilidade à nova geração de angoleiros,

os mestres João Pequeno e João Grande¹⁴, que iriam se tornar as grandes referências do final do século XX. As gravações da capoeira encerram a década com o disco de 1969, *Mestre Pastinha e sua academia: capoeira angola*, distribuído pela Philips (PASTINHA, 1969). A produção de discos, assim como o processo de registro dos direitos autorais musicais, demarca uma nova época para a capoeira, um processo em que o mestre se torna autor e compositor, com ingresso no mercado discográfico. Entre os anos 1970 e 1980, muitos outros discos foram gravados, entre eles os dos mestres Caiçara (MORAES, 1973), Waldemar e Canjiquinha (PAIXÃO; SILVA, 1986), João Grande, Bobó e João Pequeno (VIEIRA, 1989) e Paulo dos Anjos (CAPOEIRA..., 1991)¹⁵.

Nos anos 1990, a popularização do CD e as técnicas de gravação digital tornaram comum a produção de discos de capoeira. Desse modo, com o passar dos anos e com a diminuição dos custos de produção, os capoeiristas começaram a se tornar produtores e distribuidores independentes de suas próprias obras. Um exemplo disso é a discografia do GCAP, composta por uma fita cassete (1993), oito CDs (1996-2015), sendo que um deles foi produzido pela casa discográfica *Smithsonian Folkways*, outro com o apoio do

11 Washington Bruno da Silva, mestre Canjiquinha (1925-1994), originário de Salvador (ABIB, 2009).

12 Disponível em <https://bit.ly/2tEar1A>. Acesso em: 28 fev. 2019.

13 Hilário Rosa de Viterbo, o Bilusca, originário do centro histórico de Salvador, Antônio Laurindo das Neves (1894-1971), originário de Ilha de Maré, de onde vem seu apelido, e Daniel Coutinho de Noronha (1909-1977), mestre Noronha, também originário de Salvador, são importantes líderes da capoeira angola de Salvador, Bahia. Para mais informações, veja Rego (1968), Abib (2009) e Moura (2017).

14 Dois alunos que se destacaram no Centro de Capoeira Angola de mestre Pastinha. João Pereira dos Santos (1917-2011), mais conhecido como mestre João Pequeno, originário de Iraci na Bahia, e João Oliveira dos Santos, mestre João Grande, nascido em Itagi em 1933. O primeiro escreveu e publicou sua autobiografia (SANTOS, 2000). Mais informações sobre João Grande podem ser encontradas em Barros (2010).

15 José Paulo Dos Anjos (1936-1999), originário de Sergipe, foi morar em Salvador, onde conheceu mestre Canjiquinha, com o qual aprendeu capoeira. Mais informações estão disponíveis em: <https://bit.ly/2IFdzEI>, consultado em 6 fev. 2019.

Governo do Estado da Bahia e os últimos de maneira independente, com o apoio da rede de capoeiristas e amigos. Em 2004, o álbum chamado *Brincando na Roda* foi indicado para o *Grammy Awards*, categoria *Traditional World Music*, pela *National Academy of Recording Arts & Sciences*.

Reflexões sobre oralidade mediatizada e prática da capoeira

Um fato importante a ser notado é que o atual público de discos de capoeira é composto, em sua maioria, por praticantes de capoeira de diversas partes do mundo, que os adquirem para colecionar, treinar e aprender, mesmo sem ter vivido presencialmente a execução ou conhecido os autores das músicas em reprodução. Essa informação é importante, já que, antes da popularização das técnicas de gravação, o fazer musical da capoeira era restrito ao âmbito inter-relacional e oral, em que a base da transmissão estava na presença física de emissor e ouvinte. As gravações difundem outro tipo de oralidade que tem sido chamada de mediatizada, pois atua por intermédio dos meios de comunicação, aproximando-se assim das dinâmicas da transmissão escrita¹⁶. Dissociadas da vivência com o grupo e com seus princípios

¹⁶ O pesquisador da voz Paul Zumthor (2007) alerta para o fato de que, ao pesquisar a produção musical de uma prática oral, centrando-se somente nos elementos que são reiterados pelas mídias gravadas, se corre o risco de relatar uma visão parcial, pois elas excluem a presença de quem traz a voz, levando-a para fora do puro presente cronológico e tornando a voz reiterável indefinidamente de modo idêntico.

e fundamentos, as gravações são ouvidas com referenciais próprios, sem mediação dessa prática presencial.

Desligadas da prática física, as músicas de capoeira Angola podem ser compreendidas por suas qualidades narrativas. Tal enfoque tem sido privilegiado nas primeiras pesquisas sobre musicalidade da capoeira, cujos trabalhos se dão a partir da leitura do texto musical e de seus temas. Nesse sentido, se dá uma forma de diálogo entre o passado e a movência da tradição, instrumento que permite traçar certa continuidade temporal e reforçar, desse modo, a identidade dos capoeiristas.

Apesar de não aprofundar o tema, Ruth Landes (1994) entende que, para os capoeiristas, as cantigas podem configurar uma espécie de dramatização, uma maneira de trazer à tona suas memórias. A antropóloga descreve, assim, as cenas que sucedem: o pedido de silêncio feito pelos capoeiristas no início da roda, a sonoridade, a exatidão da execução rítmica, o encanto da melodia entoada pelo cantor que faz a invocação, ladainha, com “acrobatic marvels, always to the correct beat”, com o, segundo ela, monótono acompanhamento instrumental essencial para aquela ocasião¹⁷. Depois da descrição de um jogo, Landes (1994, p. 106, grifo meu) afirma:

To me this was a performance incongruous and wonderful; to others it was wonderful

¹⁷ A monotonia das performances musicais afro-descendentes é um tema muito presente em toda a literatura que, no Brasil, começa a tratar o tema desde o século XIX, mas é encontrada também em textos anteriores que descrevem a música tradicional africana. Trato desse tema referindo-o à capoeira em minha tese de doutorado (TAMPLENIZZA, 2017a).

and completely absorbing. To them it was right. But the phrases startled me into conjectures about slavery, rebellion, and mockery, and I was astounded most at the manner of the performance, which robbed capoeira of its original sting. The police had removed the sting, and the blacks had converted the remains into a weird poignant dance. Did the song carry meaning to the people now? Did they recall the struggles that inspired them, or did they merely dramatize black man, as candomblé dramatized black woman?¹⁸

Posteriormente, Waldeloir Rego (1968) relata que as cantigas, de um ponto de vista geral, tratam de assuntos diretamente ligados à capoeira, temas referentes à cultura e à história do negro, mas também temas de origem portuguesa, vindo dos cancioneiros medievais e que se encontram em outras tradições musicais nordestinas, como as dos cantadores de viola. Narram “fatos da vida quotidiana, usos, costumes, episódios históricos, a vida e a sociedade na época da colonização, o negro livre e o escravo na senzala, na praça e na comunidade social” (Ibidem, p. 89). Por conta disso, segundo Rego (1968,

18 “Para mim, foi uma performance incongruente e maravilhosa; para outros, foi maravilhoso e completamente absorvente. Para eles, estava bem. Mas os versos suscitaram-me conjecturas sobre a escravidão, rebelião e burla, e fiquei espantada mais com a forma do desempenho, que tirou da capoeira seu pique original. A polícia acabou com o pique, e os negros transformaram os restos em uma dança pungente e estranha. Será que a música significa alguma coisa para essas pessoas? Será que eles lembram as lutas que os inspiraram, ou eles simplesmente dramatizam o homem negro, como o candomblé dramatizou a mulher negra?” (tradução minha). As cantigas citadas por Landes também se encontram em Edison Carneiro (1974, 1991); algumas delas são cantadas com frequência pelos capoeiristas de hoje.

p. 126), “as cantigas de capoeira fornecem valiosos elementos para o estudo da vida brasileira, em suas várias manifestações, que podem ser examinados sob o ponto de vista linguístico, folclórico, etnográfico e sócio-histórico”. Reconhecer a existência dessas narrativas tem sido um trabalho muito importante, que ofereceu aos capoeiristas a possibilidade de se aproximar do estudo e de divulgar a história da escravidão e das culturas afrodescendentes no Brasil.

Os significados das cantigas de capoeira, além de serem interpretados à luz do contexto histórico e identitário, também podem ser recriados a partir da experiências prática, corporal, dos treinos e das rodas, e pelas relações ali tecidas, considerando que, em sistemas de transmissão oral, o aural constitui apenas um dos meios para a transmissão de conhecimentos. A exemplo do apontamento da antropóloga Juana Elbein dos Santos, em sua pesquisa sobre a religião Nagô em Salvador, também para a capoeira é possível dizer que “o princípio básico da comunicação é constituído pela relação interpessoal. [...] A palavra, os textos rituais constituem componentes importantes da ação ritual, mas adquirem outros sentidos em relação ao contexto, em relação aos outros componentes” (SANTOS, 2002, p. 51). Associadas ao contexto relacional e prático da capoeira, as cantigas não apenas narram ou evocam, elas podem ser utilizadas como instrumento de ação.

A fundamental relação entre música e movimento corporal, argumento inovador nas pesquisas sobre poéticas orais a partir dos anos 1980, levou alguns pesquisadores a descartar o estudo do então recente arquivo discográfico da capoeira, ressaltando a contradição de se investigar

oralidade da capoeira a partir de uma mídia gravada. Aproximar-se do estudo da música de capoeira por meio da discografia de um grupo, dos libretos e encartes, parecia então um trabalho parcial, pois, em verdade, o ambiente da cantiga de capoeira é a palavra falada com o corpo, que é ambígua, ou seja, não pode ser capturada e repetida exatamente.

As músicas de Capoeira já foram registradas em discos de vinil há, pelo menos, 40 anos. Os *Long Plays* que foram gravados no Brasil e no exterior sobre o tema Capoeira já ultrapassaram o número de três dezenas, até meados da década de 90. Aparentemente, temos um rico acervo que deveria ser estudado, mas que certamente não é tão representativo pois não possibilita a compreensão de uma das questões primordiais desta música: ela é criada na base da improvisação. A beleza desta música não está baseada (fixada) na precisão melódica das cantigas, mas na comunicação entre esta música e o movimento corporal (jogo de Capoeira). O cantor de Capoeira também ginga com a cantiga (SOUSA, 1997, p. 59).

Se, naquele momento, foi fundamental ressaltar a importância do contexto ritual e presencial para o desenvolvimento da criatividade e da improvisação das músicas de capoeira, bem como a necessidade de alertar para o risco de banalizar as artes performáticas quando analisadas somente a partir de sua reprodução em texto escrito ou gravado, hoje é necessário reconsiderar o papel dessas mídias para os capoeiristas. Quando a leitura das mídias gravadas está atrelada à prática cotidiana, fica evidente que, em vez de ser um limite, a oralidade mediatizada, assim como o texto escrito,

facilita a inovação e é suporte para o florescimento da criatividade.

Com o aumento da produção e circulação de discos sobre o tema, se tornou mais claro que as mídias gravadas geraram novidades para a capoeira. Por um lado, no que concerne aos processos criativos, a mídia gravada reforça a importância do texto musical como um instrumento de difusão do posicionamento ideológico e identitário dos mestres que, por meio dos discos, podem declarar o próprio prestígio e visão do mundo em ambientes distantes, sem a necessidade de se expressar com uma linguagem diferente de sua própria arte. Nessa perspectiva, a escolha das músicas cantadas durante uma roda é um fato político e, também, identitário. Por outro lado, o estudo da discografia ligado à prática cotidiana da capoeira transformou a gravação em um suporte para o aprendizado, relembrando memórias das aulas presenciais e das rodas. Além disso, as gravações permitem e favorecem a autoescuta, estimulando a busca por uma execução artística cada vez mais aprimorada.

Trânsito poético e posicionamento: uma poética mandinga

O posicionamento político é uma das características da capoeira Angola, e os manuscritos dos mestres Pastinha e Noronha são um claro exemplo da sua necessidade de “tomar a palavra” no diálogo escrito sobre capoeira. Se, em sua maioria, são dirigidos aos alunos e admiradores da capoeira, outros trechos constituem diálogos com representantes das chamadas

(e consideradas) culturas oficiais. Mestre Pastinha (1960) dirige suas palavras aos professores universitários:

Snr professor da Univercidade brasileira, a capoeira angola é um esporte di grande utilidade no exercito marinha ginasios e outras corporação é um esporte de alta adimição para os vizitante do mundo inteiro si todos capoeirista subece o valor que ela tem snr professor da universidade brasileira a capoeira é educada e violeta e tracueira é de barulho para horas inesperave de uma agreção snr professor o bom capoeirista não anda jincando anda no seu paso normal em acção de uma demonstracão nua academia ele tem que apresentar junga de corpo para sua demonstracão.

Mestre Noronha, ao falar para o presidente da Federação Brasileira de Esporte, queixou-se das visões dos acadêmicos sobre os fundamentos da capoeira angola:

Snr presidente da Federação Brasileira de Esporte a Bahia tem sido visitada por muito professor de academia do Rio, de São Paulo e de outros estados do Brasil para adiquirir o fundamento da Capoeira Angola, porem quem pode dar este fundamento são grande mestre da Bahia Noronha, Pastinha e Livinio que é nossos privilegio e errancia nossa na Bahia que nosso velho mestre nos deu este fundamento é nosso codigo da vida miseravel daquela época (COUTINHO, 1993, p. 56-57).

A partir do momento que a capoeira começou a atrair a atenção de pesquisadores, jornalistas e do mundo do espetáculo, esses mestres, intelectuais orgânicos,

artistas, representantes culturais das camadas trabalhadoras escassamente ou não alfabetizadas, decidem adotar a escrita como mediador para as próprias memórias e ideias. No entanto, com a revolução das mídias digitais e da internet, as gravações em áudio e vídeo dos diversos mestres desempenharam um papel mais amplo de divulgação, especialmente se pensarmos nos praticantes de capoeira de hoje¹⁹.

Gostaria de refletir sobre a importância da discografia como instrumento de difusão de ideias, de diálogo e desafios entre os capoeiristas. Aparentemente simples, as primeiras ladainhas, chulas e corridos²⁰ das quais temos registro representam o lugar subjetivo do discurso dos mestres, divulgando textos plenos de alusões e histórias engajadas politicamente. Neste sentido, faço referências às gravações de discos autorais, espaço em que a ladainha pode ser entendida como expressão do posicionamento político dos mestres, para depois

¹⁹ Escritos entre os anos de 1957 e 1960, os manuscritos de mestre Pastinha começaram a ser conhecidos somente a partir de sua segunda edição comentada por mestre Decanio em 1997 e depois distribuída digitalmente. Angelo Augusto Decanio Filho, conhecido como mestre Decanio, foi aluno de mestre Bimba desde 1938. Médico de profissão, pesquisador, escreveu vários livros sobre capoeira, editados pessoalmente na Coleção São Salomão. Mais recentemente, nos primeiros anos de 2000, cópia dos manuscritos originais foi digitalizada e distribuída on-line. Os manuscritos de mestre Noronha, datados entre 1975 e 1977, foram publicados e divulgados a partir de 1993 por Frede Abreu. Frederico José de Abreu, conhecido como Frede Abreu, foi historiador que dedicou sua vida à pesquisa sobre a capoeira, criando um acervo de mais de 40 mil títulos sobre capoeira e cultura afro-brasileira. Mais detalhes podem ser encontrados em Tamplenizza (2017b), onde trato da capoeira angola no âmbito das redes sociais on-line.

²⁰ Nomes atribuídos às diversas partes do texto musical. Essa é a distinção usada no GCAP.

voltar à ideia de que as gravações dos discos estimularam novidades na capoeira, seja no processo criativo dos mestres, seja evidenciando o texto musical como um diálogo entre as composições do passado e as atuais.

Para isso, tomo como exemplo as composições de mestre Moraes, cujos textos, além de composições autorais, revelam interpretações e improvisos que dialogam com temas tradicionais. Nesse processo de releitura de algumas ladainhas à luz da experiência prática da capoeira no GCAP, evidenciei algumas características que conformam o que passo a denominar “uma poética mandinga”²¹.

Escolhi esse termo por considerar a mandinga um dos recursos rebeldes da capoeira angola, qualidade ambígua, que faz o “jogador” se tornar ao mesmo tempo cúmplice e denunciador do poder dominante. O termo “malandragem” pode ser compreendido como a tradução depreciativa dessa capacidade que, aos olhos do discurso dominante, se torna um recurso ilegal, fraudulento e trapaceiro. Porém, essa definição é uma simplificação do significado da palavra “mandinga” que, como ensinado no GCAP, se refere a algo mais complexo, polissêmico, de difícil, ou até impossível, tradução.

²¹ Por “poética mandinga” entendo uma arte de base oral, que elabora o imaginário e os textos da capoeira angola tradicional, recontextualizando-os para o tempo presente. Expressão de uma filosofia da ambiguidade, se utiliza de jogos de palavras, figuras retóricas, metáforas, entre outros recursos para confundir o ouvinte. Essa poética é uma narrativa aberta que, como os enigmas, proporciona prazer quando desvelada, sem porém apresentar uma única solução. Assim, como o ritual da capoeira, é uma poética ao mesmo tempo inteligente, brincalhona e moral.

Um breve percurso entre diversas definições do termo “mandinga” expõe um pouco essa complexidade. Segundo Câmara Cascudo, no *Dicionário do Folclore Brasileiro* (1984, p. 452), o termo era utilizado para se referir a uma população de africanos proveniente dos vales do Senegal e do Níger, conhecidos por serem feiticeiros. Mestre Jair Moura (1971), em artigo publicado no jornal *A Tarde*, relata que o capoeirista que usava talismã era conhecido como “cacundeiro” ou mandingueiro. “No pescoço não dispensava patuás, contendo orações fortes para evitar os maus momentos, acautelando-os do mal” (Ibidem). Ainda, no jogo da capoeira angola há diversas movimentações que podem ser entendidas como “jogos dentro do jogo”, que são chamadas de *mandinga* ou de *chamada na mandinga*. Porém, de acordo com mestre Moraes, o termo “mandinga” não deve ser restrito a essas movimentações e tampouco deve ser reduzido aos feitiços, pois esse tema hoje está banalizado. O termo indica algo mais:

Porque, quando mestre Pastinha falou em Capoeira Angola, “mandinga de escravos em ânsia de liberdade, seu princípio não tem método e o seu fim é inconcebível ao mais sábio capoeirista”. Ele está falando de infinito. Ele está falando de que? De universo, de mandinga, não é? Qual o conceito de mandinga então? ²² (TAMPLENIZZA, 2017a, p. 242).

A mandinga seria uma dessas palavras que resistem à descrição, expressão de algo impalpável, um saber que não é apenas lógico, mas corporal, intermédio,

²² Entrevista concedida por mestre Moraes, Salvador, 16 jan. 2015.

liminar. Ao falar em “poética mandinga”, então, me refiro a uma forma de expressão e comunicação que supõe uma concepção peculiar do universo, com adoção do intangível, sentido ou imaginado, como criador da realidade, visível, tangível e apreensível. Aqui, exemplifico esse processo como um diálogo entre textos imaginados, criados, falados, gravados, escritos, mas também desenhados e materializados pelo corpo, por meio da voz e dos gestos.

Nos rituais da capoeira, as composições musicais são transformadas pelos capoeiristas em práticas corpóreas e se tornam motores de ação de novas interpretações e perspectivas. O contexto ritual, em que a música da capoeira é executada, favorece e proporciona uma compreensão dinâmica, no momento em que as cantigas são apreendidas fazendo referências às relações tecidas durante a roda, que se repete a cada semana, de maneira aparentemente igual, mas trazendo traços diferentes. Um processo que permite vivenciar as cantigas na própria ação e reação corporal. A dinâmica desse processo é materializada e simbolizada pelo círculo da roda de capoeira.

Essa perspectiva me parece estar ligada ao que Lúcia Santaella (apud OLIVEIRA et al., 2006, p. 18) chama de poder cognitivo da arte:

arte como uma forma de conhecimento, uma forma de conhecimento que, para produzir seus efeitos cognitivos implica o entrelaçamento da razão em uma exuberância de reações perceptivas, sensórias, emocionais, compondo a mais harmoniosa sinfonia entre um corpo que pensa e uma mente que vibra.

A imagem proposta de um corpo que pensa e uma mente que vibra remete a uma outra característica do GCAP, em que o corpo não é trabalhado como algo distinto da mente ou do indivíduo. Quem quer treinar somente para ficar em forma, para moldar o corpo, não treina no GCAP. Esta ideia também acompanha o grupo desde o início, já nos anos 1980, ao se colocar em contraposição à “disseminação de academias que, incentivadas [sic] pelo **boom** da ‘malhação’, ressaltam somente o lado físico, criando preconceitos absurdos como o de que para se jogar capoeira tem que ser forte e corpulento. [...] A capoeira não separa o corpo da cabeça” (CAPOEIRA..., 1986, p. 7). Isto reflete uma concepção do homem em sinergia com seu corpo, tendo em vista que o corpo não é entendido somente como aparência, carne, mas também mente e sentimento, um “modo de vida”.

A ambiguidade da vida tecida entre textos e corpos

A prática corpórea e ritual da capoeira, associada ao citado poder cognitivo da arte, revela o potencial da polissemia dos textos de capoeira angola. Sua força está em sua aparente simplicidade, pois consegue comunicar com públicos distantes, em contextos e épocas diversas.

É o caso de muitos corridos tradicionais, como: “*Oi sim sim sim, oi não não não. Mas hoje têm amanhã não, mas hoje têm amanhã não*” e “*O tempo mudou relampejou, o tempo mudou relampejou, olha o tempo mudou*”. Nesses corridos, o cotidiano e a

natureza se tornam exemplos para metaforizar a situação de incerteza, indefinição e de constante transformação do homem. A cidade de Salvador, com seu clima tropical e dias ensolarados, de repente pode ser assolada por tempestades, conformando, assim, uma metáfora perfeita da condição de precariedade e ambiguidade em que vive o homem. Por meio da movimentação relaxada, em que as defesas e os ataques são preparados aproveitando o contínuo balanço da *ginga*²³, essa condição de precariedade é traduzida para o corpo do capoeirista angoleiro e se transforma em sua maior força. Em lugar de confiar sua força num golpe certo e direto, o angoleiro desenvolve a habilidade de fazer surgir um golpe do inesperado, até mesmo de uma queda, ou, ainda, aprende que, às vezes, é preciso simplesmente deixar de atacar, na espera de uma oportunidade melhor.

Assim, a relação entre texto musical e experiência corporal se torna ainda mais clara quando percebida durante um jogo, por exemplo, em que o capoeirista que parecia estar se saindo melhor se encontra inesperadamente em condição de dificuldade. Na ladainha intitulada *Vencer*, mestre Moraes desenvolve esse tema:

Se vencer uma batalha
É matar o perdedor
Na guerra que vivo em vida
Não me vejo ganhador
Pois sem matar nem ferir, ai meu Deus
Eu me sinto vencedor
A luz da experiência
O caminhar nas estradas
O cruzar encruzilhadas

23 O passo-base da capoeira.

Me ensinou a jogar
Jogar o jogo da vida
Na vida vencer o jogar
O jogar pela vitória
Entristece o jogador
Quando pensa que venceu
Vê que é o perdedor
(GRUPO DE CAPOEIRA ANGOLA
PELOURINHO, 1999, f. 1).

Ao identificar sua situação com os versos que estão sendo cantados, o capoeirista pode perceber as próprias reações na *roda*²⁴ desde uma perspectiva diferente e, eventualmente, conseguir relacioná-las com outros momentos fora da *roda*, desenvolvendo, desse modo, um melhor controle e entendimento de si, dos outros e das relações. Associados à experiência da roda, dos treinos e da vida cotidiana, os textos musicais da capoeira podem proporcionar entendimentos e orientações para o caminho a seguir.

O tema da ambiguidade me parece estar ligado a outro tema que aparece nas canções da capoeira, o do mundo enganador, encontrado em cantigas tradicionais que denunciam a condição de vida do capoeirista.

O meu Deus o qui eu faço
Para vivê neste mundo
Se ando limpo sô malandro
Se ando sujo sô imundo
O qui mundo velho grande
O qui mundo inganadô
Eu digo desta manêra
Foi mamãe qui me insinô
Se não ligo sô covarde

24 O ritual em forma circular onde acontece a capoeira.

Se mato sô assassino
 Se não falo sô calado
 Se falo sô faladô
 Se não como sô misquinho
 Se como sô gulôso
 (REGO, 1968, p. 55, n. 12).

Eu não sei como se vive
 Nesse mundo enganador
 Fala muito é falador
 Se fala pouco é manhoso
 Come muito é guloso
 Come pouco é suvina
 Se bater é desordeiro
 Se apanha ele é mofino
 Trabalho tem marimbondo
 Fazer casa no capim
 Vem um vento, leva ela
 Marimbondo leva fim
 Caveira, quem te matou
 Foi a língua minha, sinhô
 Eu te dava conselho
 Pensava ser ruim
 E eu sempre te dizendo
 Inveja matou Caim
 (PAIXÃO; SILVA, 1987, f. 6).

Esse tema é desenvolvido também por mestre Moraes, por exemplo, na ladainha chamada *Traição*, uma crítica contra a falsidade e o comportamento humano interesseiro, uma denúncia aberta.

Já vi muita falsidade
 Parenta da traição
 O beijo de Judas é pouco
 Pra fazer comparação
 Cuspir no prato que come
 Depois que lhe alimentou
 É a prova que tu combinas
 Com este mundo enganador
 Da minha água bebeu
 Do meu pão se alimentou

Do obrigado esqueceu
 Do adeus nem se lembrou
 Prenderam Jesus na Cruz
 E você apedrejou
 (GRUPO DE CAPOEIRA ANGOLA
 PELOURINHO, 2004, f. 6).

O capoeirista que escuta esta ladainha é levado novamente a se questionar sobre si mesmo e sobre seu comportamento, mas também sobre os outros. Mestre Moraes retoma assim o tradicional tema do *mundo enganador* e o devolve aos próprios capoeiristas, ampliando a crítica social para outro contexto, fazendo o mundo novamente girar, ou, como se diz na capoeira, dando mais uma *volta ao mundo*.

Se, por um lado, a interpretação das músicas é orientada pelos ensinamentos passados nos treinos e nas rodas, por outro, cada aluno cria seus próprios significados a partir de suas experiências. Nesse sentido, trago, para exemplificar melhor o que estou a tratar, uma situação na qual me encontrei no início de meu aprendizado no GCAP, com o intuito de refletir mais um pouco sobre essa forma de aprendizado. Comecei a praticar capoeira na Itália, minha terra natal. Quando cheguei ao GCAP, portanto, já tinha uma experiência de alguns anos de treino. Aos poucos, comecei a entender que meu conhecimento anterior era ligado principalmente a aspectos gímnicos da movimentação – isso, provavelmente, também por conta de meu passado de ginasta. Mas essa perspectiva estava se revelando incompleta, pois, apesar da minha vontade de conhecer, apreender e participar das atividades com os colegas do GCAP e do meu desempenho físico, me sentia fisicamente ridicularizada, sem condições de responder aos golpes. Incomodada com minha situação,

aos poucos fui me dando conta que estava erroneamente preocupada com os golpes. Não se tratava somente de uma questão de falta de habilidade, mas de incompreensão, de falta de diálogo. Meu jeito de jogar e minhas intenções não combinavam com as dinâmicas do jogo, como se, em um diálogo verbal, duas pessoas estivessem tentando se comunicar falando duas línguas distintas, gerando inevitáveis incompreensões.

Durante minha estadia no GCAP, pude observar a reação de diversas pessoas a esta situação de incompreensão. Nos jogos, é possível criar situações em que a associação entre brincadeira e violência é muito estreita e o limite entre elas se torna ambíguo. Entender a violência e saber lidar com essa ambiguidade têm sido parte do processo de aprendizado da capoeira no GCAP. Alguns alunos podem se sentir incomodados com isso, por considerar o ambiente violento, culminando com a desistência do aprendizado. Outros reagem de maneira oposta, explodindo no riso, expressão de alegria, diversão, confusão, mas também uma forma de agressão e orgulho. Assim como o riso, a seriedade também pode denotar sentimentos diversos, como irritação, zanga, aborrecimento, mas também engajamento, prazer e diversão. O riso e a seriedade são expressões ambíguas do pensamento humano, que podem se tornar elementos de teatralidade da capoeira, e seu equilíbrio é trabalhado nos treinos.

Essa incompreensão inicial me incentivou a treinar, para aprender a mudar o tipo de jogo que estava fazendo, aprendendo outra linguagem. Assumir este processo me levou a compreender que, para mudar a movimentação do meu corpo, eu precisava mudar minha atitude. Comecei a perceber cada movimentação como uma “certeza”,

descobrindo posturas automáticas, tensões que impediam meu avanço no aprendizado. Por meio da prática corporal, atentando para as diferenças das movimentações propostas e as minhas próprias, descortinei outras maneiras de andar e de perceber meu corpo em movimento, de pensar e agir. A capoeira se tornou, assim, um caminho de conhecimento e desestruturação de minhas antigas convicções.

Após esse parêntese de minha experiência, volto às palavras das ladainhas e cantigas compostas por mestre Moraes e suas múltiplas mensagens, diretas e questionadoras, que levam o intérprete a buscar significados subjacentes aos textuais imediatos. É o caso da enigmática ladainha chamada *Quem sou eu*:

Fiz o sertão virar mar
Fiz a pedra derreter
Fiz a noite virar dia
Fiz o dia escurecer
Até menino falou
Logo depois de nascer
Laranjeira botou coco
Lampião amedrontei
Com uma gota de saliva
Até vulcão apaguei
Mulher parir sete filhos
Mesmo sem engravidar
Nascer cana na pastagem
Mesmo sem ninguém plantar
Fiz o rio mudar de curso
Adocei água do mar
Tornei a terra quadrada
Já fiz nevar no verão
No inverno não choveu
Depois de tanta bravura
Adivinhe quem sou eu
(GRUPO DE CAPOEIRA ANGOLA
PELOURINHO, 1999, f. 8).

Após a leitura de alguns versos, temos a sensação de poder responder à pergunta proposta, enquanto outros versos nos deixam incrédulos e nos fazem sorrir pelo absurdo apresentado, e outros ainda nos remetem a uma dimensão religiosa, ou de milagre, ou ligada aos mistérios da natureza. O conjunto da ladainha estimula o ouvinte a um questionamento. Uma pergunta que não necessariamente exige uma resposta, mesmo sabendo que ela existe, mas uma reflexão sobre o que não pode ser explicado apenas com o pensamento lógico. Robert Slenes (1992, p. 61) lembra que uma estratégia para estudar a relação entre a cultura herdada da África Central “é através do estudo de alguns jongsos – cantos improvisados no lazer ou no trabalho, frequentemente incluindo desafios, ou ‘pontos’ (enigmas) para serem ‘desamarrados’”.

Os enigmas, além de metáforas para explicar o inexplicável, provocam e brincam com a racionalidade humana, ou com a necessidade que nós temos de definir e estruturar, por meio da linguagem verbal, as nossas vivências. A partir do momento que o capoeirista acha que sabe, ele para de aprender: “Quando pensa que venceu”, escreve mestre Moraes, “Vê que é o perdedor”. As convicções são racionais, obscurecem os sentidos e o aprendizado. Com elas, o capoeirista para de flutuar e desce ao limite de sua verdade. Sem esquecer que, acostumado com movimentos repetitivos, o corpo aprende a transformar as novidades em novas convicções e a tornar cotidiano o inusual, lançando, assim, sempre novos desafios para os capoeiristas.

No GCAP, a capoeira não é ensinada seguindo um método linear de estudo, não há *receitas prontas*. Às vezes, se tem até

a sensação de que o “mestre não ensina” (MCPHEE apud MERRIAM, 1983, p. 160), mas isto não significa a inexistência de um método. Na parede do Ceca, coordenado por mestre Pastinha, estava escrito: “Angola, capoeira mãe. Mandinga de escravo em ânsia de liberdade, seu princípio não tem método e seu fim é inconcebível ao mais sábio capoeirista” (apud PIRES, 2002, p. 64). Esta frase tem diversos significados, mas pode expressar uma didática que passa pelo descobrimento dos sentidos e, por isto, sem fim. A transmissão da capoeira no GCAP fala em recuperação, possibilidade, crescimento, procurando sempre desvelar a fragilidade dos determinismos, mostrando ao capoeirista angoleiro que o jogo pode sempre virar e a conversa continuar. Mesmo quando isso implique “tornar possível o impossível”.

O desafio para a vida de um capoeirista é também isso, seguir adiante, cultivando sua arte, para que mesmo aquilo que parecia impossível possa um dia se tornar realidade. A ladainha *Meu cantar* pode ser lida como uma exortação para seguir esse caminho; sua letra, longe de ser apenas uma brincadeira ou uma manifestação de vaidade, tenta expressar a subjetividade do sentimento artístico por meio de metáforas.

Certo dia alguém me disse
Que eu não era cantador
Mas por medo ou por respeito
Nunca me desafiou
Meu cantar tem sentimento
Vem de dentro vai pra fora
Quando eu canto capoeira
Até o valente chora
O peixe nada na areia
Mudo começa falar
Canário fica calado

Escutando meu cantar
Os inimigos se beijam
Faço mercúrio gelar
Aleijado vem correndo
Pra de perto escutar
(GRUPO DE CAPOEIRA ANGOLA
PELOURINHO, 2005, f. 2).

Enfim, a convivência na roda ensina que lançar mensagens ambíguas não significa somente trabalhar com a ironia, com certo humor ou, ainda, criar discursos paralelos, “secretos”, mas significa especialmente um preparo para a absorção de diversos significados, bem como uma abertura para a diversidade. No convívio ritual, ao longo da experiência de um capoeirista, os mesmos textos musicais são continuamente repetidos. A improvisação e o repertório do cantor proporcionam variações em torno de tais textos, assim como o contexto ritual oferece chaves de variadas interpretações para os capoeiristas atentos. Por isso, a chamada efemeridade, ou taticidade, tratada por Paul Zumthor (2007), revela-se o caráter mais forte e inovador da oralidade, da capoeira, assim como de todas as outras práticas culturais que se baseiam neste instrumento de comunicação. Assim como a via transmitida no GCAP, a capoeira angola se apresenta como um complexo sistema de linguagem, expressão corporal e comunicação intercultural, em que o jogo – criado a partir da relação entre corpos, sons, palavras – é um canal de comunicação diversamente eficaz. ■

[CECILIA TAMPLENIZZA]

Doutora pelo Programa Multidisciplinar em Cultura e Sociedade do Instituto de Humanidades, Artes e Ciências Professor Milton Santos da Universidade Federal da Bahia, em cotutela com o Doutorado em Antropologia Cultural e Social da Università degli Studi di Milano-Bicocca. É responsável pela pesquisa e comunicação da empresa italiana de inovação cultural Ripensarte e editora da *Revista Magazzino*. E-mail: ceciliatamplenizza@gmail.com

Referências

ABIB, Pedro Rodolpho Jungers. **Mestres e capoeiras famosos da Bahia**. Salvador: Edufba, 2009.

ABREU, Frederico. **O barracão de mestre Waldemar**. Salvador: Zarabatana, 2003.

AGAMBEN, Giorgio. **L'uso dei corpi**. Homo Sacer IV/2. Vicenza: Neri Pozza Editore, 2014.

BAHIA, capoeira sur la plage. Direção: Solange Peter. Série Voyage sans passeport. Paris: RTF, 1960. (1 min 26 s), son., p&b. Disponível em: <https://bit.ly/2HdPfrl>. Acesso em: 28 fev. 2019.

BARRAVENTO. Direção: Glauber Rocha. Salvador: Iglu Filmes, 1961. 35 mm (80 min 45 seg), son., p&b.

BARROS, Maurício de Castro. **Mestre João Grande: na roda do mundo**. Rio de Janeiro: Garamond, 2010.

CÂMARA CASCUDO, Luís da. **Folclore do Brasil**. Rio de Janeiro: Fundo de Cultura, 1967.

CÂMARA CASCUDO, Luís da. **Dicionário do folclore brasileiro**. 5. ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 1984.

CAPOEIRA. Documentos Folclóricos Brasileiros. Rio de Janeiro: Xauã, s/d. 1 LP.

CAPOEIRA de Angola. Direção: Alceu Maynard Araújo. Série Veja o Brasil. São Paulo: TV Tupi, 1952. 16 mm (5 min 28 s), son., p&b.

CAPOEIRA Angola da Bahia. Compositor: Paulo dos Anjos. Salvador: BMG Ariola, 1991. 1 LP.

CAPOEIRA Angola na roda. **Tribuna da Bahia**, Salvador, 4 ago. 1986. Debate, p. 7.

CARNEIRO, Edison de Souza. **Negros Bantos: notas de etnografia religiosa e de folclore**. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1991.

CARNEIRO, Edison de Souza. **Folguedos tradicionais**. Rio de Janeiro: Conquista, 1974.

COUTINHO, Daniel. **ABC da capoeira angola: os manuscritos de Noronha**. Brasília: Cidoca, 1993.

DANÇA de guerra. Direção: Jair Moura. Salvador: Azevedo Agnaldo, 1972. 35 mm (10 min), son., p&b.

DECANIO FILHO, Ângelo A. **A herança de Pastinha**. 1997. (Coleção São Salomão). Disponível em: <https://bit.ly/2EBryYO>. Acesso em: 20 mar. 2017.

GEERTZ, Clifford. From the native's point of view: on the nature of anthropological understanding. **Bulletin of the American Academy of Arts and Sciences**, Cambridge, MA, v. 28, n. 1, p. 26-45, 1974.

GEERTZ, Clifford. **Work and lives**. Stanford: Stanford University Press, 1988.

GEERTZ, Clifford. **After de fact**: two countries, four decades, one anthropologist. London: Harvard University Press, 1995.

GEERTZ, Clifford. **Local knowledge**: further essays in interpretive anthropology. New York: Basic Book, 2000.

GEERTZ, Clifford. **A interpretação das culturas**. Rio de Janeiro: LTC, 2008.

GRUPO DE CAPOEIRA ANGOLA PELOURINHO. [Sem título]. Salvador: Educadora da Bahia, 1993.

GRUPO DE CAPOEIRA ANGOLA PELOURINHO. **Capoeira angola from Salvador, Brazil**. Washington: Smithsonian Folkways, 1995. 1 CD.

GRUPO DE CAPOEIRA ANGOLA PELOURINHO. **O GCAP tem dendê**. Salvador: GCAP, 1999. v. 1. 1 CD.

GRUPO DE CAPOEIRA ANGOLA PELOURINHO. **Brincando na roda**. Washington: Smithsonian Folkways, 2003. v. 2. 1 CD.

GRUPO DE CAPOEIRA ANGOLA PELOURINHO. **Ligação ancestral**. Manaus: Videolar, 2004. 1 CD.

GRUPO DE CAPOEIRA ANGOLA PELOURINHO. Mestre Moraes: capoeira angola. **Revista Praticando Capoeira**, São Paulo, n. 29, 2005. 1 CD.

GRUPO DE CAPOEIRA ANGOLA PELOURINHO. Roda de Angola. **Revista Praticando Capoeira**, São Paulo, ano 1, n. 11, 2009. Número especial. 1 CD.

GRUPO DE CAPOEIRA ANGOLA PELOURINHO. **Meu viver**. Salvador: GCAP, 2010. 1 CD.

GRUPO DE CAPOEIRA ANGOLA PELOURINHO. **35 anos**. Salvador: GCAP, 2015. 1 CD.

LA CAPOEIRA. Les coulisses de l'exploit. Paris: Pathé cinéma, RTF, 1963. (5 min 12 s), son., p&b. Disponível em: <https://bit.ly/2IDQuSK>. Acesso em: 28 fev. 2019.

LANDES, Ruth. **The city of woman**. New York: University of New Mexico Press, 1994.

LEEDS, Anthony. **Sound recordings of Afro-Bahians**. Indiana: Indiana University, 1951.

MACHADO, Manoel dos Reis. **Curso de capoeira regional**. Salvador: JS Discos, 1962. 1 LP.

MALIGHETTI, Roberto. **O quilombo de Frechal**: identidade e trabalho de campo em uma comunidade brasileira. Brasília: Senado Federal, 2007.

MALIGHETTI, Roberto. **Clifford Geertz**: il lavoro dell'antropologo. Torino: Utet, 2008.

MERRIAM, Alan P. **Antropologia della musica**. Palermo: Sellerio Editore, 1983.

MORAES, Antonio da Conceição. **Academia de capoeira angola**: São Jorge dos Irmãos Unidos do Mestre Caiçara. São Paulo: Discos Copacabana, 1973. 1 LP.

MOURA, Jair. Capoeirista de antigamente não "brincava em serviço". **A Tarde**, Salvador, 10 jul. 1971. Disponível em: <https://bit.ly/2Xt5Uwx>. Acesso em: 18 fev. 2019

MOURA, Jair. **Mestre Bimba**: uma vida consagrada a capoeiragem. Salvador: JM Gráfica, 2017.

MUSIQUE d'accompagnement des lutteurs de capoeira. Colhido por: Simone Dreyfus-Roche. Paris: CNRS: Musée de l'Homme, 1955. (Coleção Brésil n. 2: musique de Bahia). Disponível em: <https://bit.ly/2tF50zx>. Acesso em: 6 fev. 2019.

OLIVEIRA, Maria Rosa Duarte et al. **Território das artes**. São Paulo: Educ, 2006.

O PAGADOR de promessas. Direção: Anselmo Duarte. São Paulo: Cinedistri, 1962. 35mm (96 min) son., p&b.

PAIXÃO, Waldemar da Silva; SILVA, Washington Bruno da. **Capoeira Mestre Waldemar e Mestre Canjiquinha**. São Paulo: Gravações Eletricas, 1987. 1 LP.

PASTINHA, Vicente Ferreira. Quando as pernas fazem mizerer: manuscritos e desenhos de Mestre Pastinha digitalizados. **Portal Capoeira**, Salvador, 1960. Disponível em: <https://bit.ly/2GONi57>. Acesso em: 6 fev. 2019.

PASTINHA, Vicente Ferreira. **Capoeira angola**. Salvador: Escola Gráfica, 1964.

PASTINHA, Vicente Ferreira. **Mestre Pastinha e sua academia**: capoeira angola. [S.l.]: Philips, 1969. 1 LP.

PIRES, Antônio Liberac Cardoso Simões. **Bimba, Pastinha e Besouro de Mangangá**: três personagens da capoeira baiana. Tocantins: Neab; Goiânia: Grafset, 2002.

PIRES, Antônio Liberac Cardoso Simões. **A capoeira na Bahia de Todos os Santos**: um estudo sobre cultura e classes trabalhadoras (1890-1937). Tocantins: Neab; Goiana: Grafset, 2004.

RAMOS, João do Nascimento. **Capoeira da Bahia, mestre Traíra**. Salvador: Xauã, 1964. 1 LP.

REGO, Waldeloir. **Capoeira angola**: ensaio sócio-etnográfico. Salvador: Itapoan, 1968.

REIS, Leonardo Abreu. **Cantos de capoeira**: fonogramas e etnografias no diálogo da tradição. 2009. Tese (Doutorado em Letras) – Centro de Teologia e Ciências Humanas, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2009.

SANTOS, João Pereira dos. **Uma vida de capoeira**. Salvador: [s.n.], 2000.

SANTOS, Juana Elbein dos. **Os nagôs e a morte**. Petrópolis: Vozes, 2002.

SLENES, Robert W. “Malungu ngoma vem!”: África coberta e descoberta do Brasil. **Revista USP**, São Paulo, n. 12, p. 48-67, 1992.

SOUSA, Ricardo Pamfílio de. **A música na capoeira**: um estudo de caso. 1997. Dissertação (Mestrado em Etnomusicologia) – Escola de Música, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 1997.

TAMPLENIZZA, Cecilia. **Do canto ao gesto, do corpo ao texto**: diálogos com o Grupo de Capoeira Angola Pelourinho. 2017. Tese (Doutorado em Cultura e Sociedade) – Instituto de Humanidades, Artes e Ciências Professor Milton Santos, Universidade Federal da Bahia; Dipartimento di Scienze Umane per la Formazione Riccardo Massa, Università degli Studi di Milano Bicocca, Salvador; Milano, 2017a.

TAMPLENIZZA, Cecilia. **Rastros da capoeira angola**: uma etnografia entre Orkut e Facebook (2009-2012). Beau Bassin: Novas Edições Acadêmicas, 2017b.

VADIAÇÃO. Direção: Alexandre Robatto Filho. Salvador: 1954. 16 mm (8 min), son., p&b.

VIEIRA, Jelon. **Capoeira, Afro-Brazilian art**: Mestres João Grande, Bobó e João Pequeno. New York: The Capoeira Foundation, 1989. 1 LP.

ZUMTHOR, Paul. **A letra e a voz:** a “literatura” medieval. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

ZUMTHOR, Paul. **Tradição e esquecimento.** São Paulo: Hucitec, 1997.

ZUMTHOR, Paul. **Escritura e nomadismo.** São Paulo: Ateliê, 2005.

ZUMTHOR, Paul. **Performance, recepção e leitura.** São Paulo: Cosac Naify, 2007.

ZUMTHOR, Paul. **Introdução à poesia oral.** Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

A PERCEPÇÃO
DE USUÁRIOS
ACIMA DE 60 ANOS
ATRAVÉS DE
CATEGORIZAÇÃO
DE IMAGENS
CAPTURADAS
POR HASHTAGS
NO INSTAGRAM
NO CONTEXTO
DA TECNOLOGIA
MÓVEL DIGITAL

[ARTIGO]

Melissa Streck

PUCRS. Escola de Comunicação, Artes e Design

[RESUMO ABSTRACT RESUMEN]

O presente artigo traz um estudo sobre a percepção de idosos nas mídias digitais através de imagens publicadas com marcação de quatro hashtags que identificam este público. Para tanto, é trazida a visão do idoso de si, além da visão de terceiros sobre este público. As hashtags determinadas para a captura de dados foram de âmbito nacional e internacional, tendo as imagens posteriormente sido categorizadas por assuntos, sendo possível então um comparativo. O resultado da pesquisa sugere uma percepção divergente da visão de si deste público versus a visão de terceiros. Isto é mostrado no contexto nacional e internacional, gerando uma discussão acerca do tema do envelhecimento populacional global e sua relação com novas tecnologias.

Palavras-chave: Idoso. Imagem. Hashtag. Instagram. Percepção.

This article shows a study on the perception of the elderly in digital media through published images tagged with four hashtags that identify this audience. To do so, the vision of the elderly person about themselves is shown, as well as the view of third parties about this audience. The hashtags determined to perform data collection were in the national and international scope, and the images were subsequently categorized by topics in order to compare them. The research results suggest a divergent perception of the view of self that this audience has versus the view of others. This is shown in the national and international context, generating a discussion about the topic of global population aging and their relation with new technologies.

Keywords: Elderly. Image. Hashtag. Instagram. Perception.

El presente artículo analiza la percepción de ancianos en el contexto de los medios digitales mediante la publicación de imágenes con la marcación de cuatro hashtags que identifican a este público. Para ello, se presenta la percepción del anciano sobre sí mismo, además del pensamiento de terceros sobre este público. Las hashtags utilizadas en la recolección de datos fueron de ámbito nacional e internacional, y las imágenes fueron posteriormente categorizadas por asuntos, siendo posible compararlas. El resultado de la investigación sugiere una percepción divergente de lo que piensan sobre sí versus lo piensan terceros. Esto se muestra en el contexto nacional e internacional, y genera una discusión acerca del tema del envejecimiento poblacional global y su relación con las nuevas tecnologías.

Palabras clave: Anciano. Imagen. Hashtag. Instagram. Percepción.

Introdução

A percepção, palavra de origem latina que significa aprender algo através de sentidos ou da mente, é intrínseca a qualquer indivíduo. Cada pessoa percebe algo, alguém ou a si mesmo de maneira única e particular. Num contexto de mundo digital, a visão é um dos sentidos essenciais para perceber elementos advindos de apps como, por exemplo, fotos no Instagram. Neste app, uma imagem pode ser visualizada e percebida de distintas maneiras por diferentes pessoas, cada uma com seu olhar sobre o objeto, tendo em vista sua percepção de mundo. As possibilidades da comunicação móvel e ubíqua, aliadas também a recursos de edição em interfaces gráficas de apps como o Instagram, permitem a elaboração de imagens de maneira bastante refinada. Manovich (2016, p. 10) desmistifica que haja alguma função no sentido de transmitir sensações, sentimentos, ou qualquer ideia no Instagram, porém direciona o discurso para um tipo de personalização através da imagem.

Desenvolvido inicialmente em 2010 para o iPhone, o Instagram é um produto nativo de uma comunicação móvel cuja proposta é uma nova relação com a fotografia. Com a proliferação dos smartphones, ele ganhou popularidade e, em 2012, foi adquirido por Mark Zuckerberg, CEO da gigante Facebook (HILL, 2012), o que colaborou para um crescimento ainda maior do app devido também a possibilidades de compartilhamento de imagens entre ambas as redes sociais. De acordo com estatísticas (STATISTA, 2019), a maioria dos usuários globais do Instagram está na faixa etária de 18 a 34 anos. O percentual de usuários

do gênero feminino entre 55 e 64 anos de idade é apenas 2%. Porém, em pesquisa do Facebook divulgada no jornal *The Economic Times* (BHATT, 2018), o percentual de usuários acima de 50 anos sobe para 7 a 8%. A matéria destaca que alguns usuários com este perfil estão ganhando destaque na rede, atingindo um grande número de seguidores. Portanto, o Instagram ainda é visto como um bom passatempo para a maioria deste público.

Com o envelhecimento populacional, uma questão que entra em debate é a inclusão digital de usuários acima de 60 anos. Trata-se não de apenas fornecer novas tecnologias a eles, mas também que uma literacia midiática seja acessível, permitindo a diminuição da curva de aprendizagem e com isso possibilitando que possam se beneficiar de tantos recursos tecnológicos que emergem com frequência. Estudos apontam a existência de preconceitos por pessoas mais novas em relação ao uso de tecnologias por pessoas acima de 60 anos, sendo também comprovada a dificuldade dos idosos no uso destas tecnologias, fazendo contraste com o desejo que eles possuem de utilizá-las.

Portanto, o presente trabalho tem como proposta contribuir com uma visão de percepção através de imagens categorizadas por hashtags tanto de quem vê o idoso quanto de como o idoso se vê nas mídias digitais. Para isto, com a ferramenta 4K Stogram, foi elaborada uma coleta de dados através de hashtags, cuja determinação foi por relevância numérica de usuários. Após a coleta, as imagens de cada hashtag capturada foram categorizadas de acordo com seu contexto, sendo divididas nas categorias “Saúde”, “Estilo de vida”, “Família”, “Uso de tecnologia”, “Selfies”, “Retratos” e “Outros”.

A análise mostra uma diferença entre as percepções de grupos nacionais e internacionais, além de como idosos são vistos – taguados em hashtags de terceiros –, e como eles mesmo se veem – taguados com suas próprias hashtags.

A explosão de imagens categorizadas por hashtags no Instagram

O Instagram conta com atualizações constantes, tendo surgido em 2010 com o propósito básico de editar e postar fotos com legendas através do smartphone. O app foi uma criação muito bem-sucedida e atualmente conta com mais de 800 milhões de usuários globalmente (STATISTA, 2018a). Frequentemente são adicionados recursos conforme possibilidades tecnológicas dos modelos de smartphones e seus sistemas operacionais. Alguns destes recursos que obtiveram grande aderência por parte de usuários são: publicação de stories; taguamento de pessoas; inserção de localização e links por hashtags (reconhecidas através do caractere #). Com estas e tantas outras possibilidades gráficas de edição, o Instagram fornece uma grande individualização das imagens postadas por seus usuários, o que lhes permite a elaboração de uma identidade, conforme Manovich (2016), que pode ser trabalhada.

Em uma cultura de rede do Instagram, onde as pessoas podem ver imagens umas das outras e usar as mesmas ferramentas de edição, pode ser muito completo – mas pelo menos você pode

desenvolver uma presença visual que seja “suficientemente única” – algo que não se encaixa tipos comuns e não podem ser capturados por uma única ou algumas hashtags (MANOVICH, 2016, p. 20, tradução nossa)¹.

Além destas edições, existe também a autoria anterior à edição. É sempre possível ao usuário escolher qual imagem será publicada para criar a identidade desejada, independente do uso de filtros ou edições. É um conjunto formado para uma construção, que posteriormente pode ser adicionado a algum contexto, com o uso de hashtags.

O Instagram permite acesso tanto à câmera como às fotos armazenadas no smartphone. É permitido ao usuário compartilhar qualquer tipo de imagem, desde que dentro das normas legais do app, além de não existirem limites para o número de fotos postadas. Para que um usuário possa compartilhar qualquer imagem através do Instagram, basta ter o aplicativo instalado, com uma conta de acesso e conexão com a internet, portanto “com esta ferramenta constantemente em mãos, as pessoas levam suas vidas, cada uma de seu jeito, podendo capturar momentos seus e compartilhando-os com terceiros” (STRECK; PELLANDA, 2016, p. 12). Por outro lado, Merleau-Ponty fala da experiência do homem no mundo e de sua percepção das coisas.

1 No original: “In a network culture of Instagram where people can see each other images and use the same editing tools it may be very to achieve complete uniqueness – but at least you can develop a visual presence which is ‘sufficiently unique’ – something which does not fit into common types and can’t be captured by a single or a few hashtags”.

O corpo-sujeito é este que está posto na realidade e que tem a capacidade de experienciar a si mesmo e o mundo. O mundo é isso que é, as coisas são o que aparecem ao homem, porém, ele tem a capacidade de experienciar e de ver sempre de uma perspectiva nova: “[...] é verdade que o mundo é o que vemos e que, contudo, precisamos aprender a vê-lo” (MERLEAU-PONTY, 1971, p. 16).

Portanto, cada indivíduo que publicar uma imagem no Instagram faz com base em sua percepção de mundo, através de seu olhar, que é único. Merleau-Ponty (1971, p. 20) lança a questão, que tem relação direta com este texto, quando pergunta “Que aconteceria se eu contasse, não somente com minhas visões de mim mesmo, mas também com as que outrem teria de si e de mim?”. A nossa percepção do mundo e de nós mesmos poderia sempre ter rastros ou estar vinculada a alguma percepção anterior de alguém sobre seu mundo e de nós mesmos – pensando-se aqui também em questões culturais, sociais, entre outras. Porém, ainda assim, a percepção de cada um, para o filósofo segue única, ela é do indivíduo.

É dentro do mundo que nos comunicamos, através daquilo que nossa vida tem de articulado. [...] Ora, a própria coisa [...] sempre é para mim a coisa que eu vejo. A intervenção de outrem não resolve o paradoxo interno de minha percepção (MERLEAU-PONTY 1971, p. 22).

Crary resgata a ideia da percepção que, da forma como é conhecida atualmente, teria se originado de modelos de visão subjetiva em diferentes disciplinas entre 1810 e 1840 (CRARY, 2001, p. 10).

Foi neste período que as imagens começaram a se difundir de forma massiva, passando pela forma analógica do cinema, da fotografia e da televisão, para os formatos digitais e que permitem hoje maior produção de qualquer conteúdo.

A esta ideia de percepção de mundo cabe a questão da atenção, que Crary tratou como emergencial já no século XIX (2001, p. 2). Atualmente, com o excesso de imagens produzidas constantemente em apps como o Instagram, o nosso mundo se molda em diversos sentidos, conforme as tendências que são impulsionadas. Para Crary,

A atenção sempre trouxe consigo as condições de sua própria desintegração, era atormentada pela possibilidade de seu próprio excesso – que todos tão bem conhecemos sempre que tentamos ver ou ouvir alguma coisa durante tanto tempo (CRARY, 2001, p. 47)².

Esta colocação faz todo sentido em uma rede como o Instagram, em que a própria atenção a uma imagem se desintegra rapidamente, surgindo a necessidade de uma nova – tanto no sentido de produzir, como no sentido de visualizar. Portanto, a percepção de tudo precisa ser muito rápida, a imagem precisa ser direta para poder comunicar com eficácia.

2 No original: “Attention always contained within itself the conditions for its own disintegration, it was haunted by the possibility of its own excess—which we all know so well whenever we try to look at or listen to any one thing for too long. In any number of ways, attention inevitably reaches a threshold at which it breaks down”.

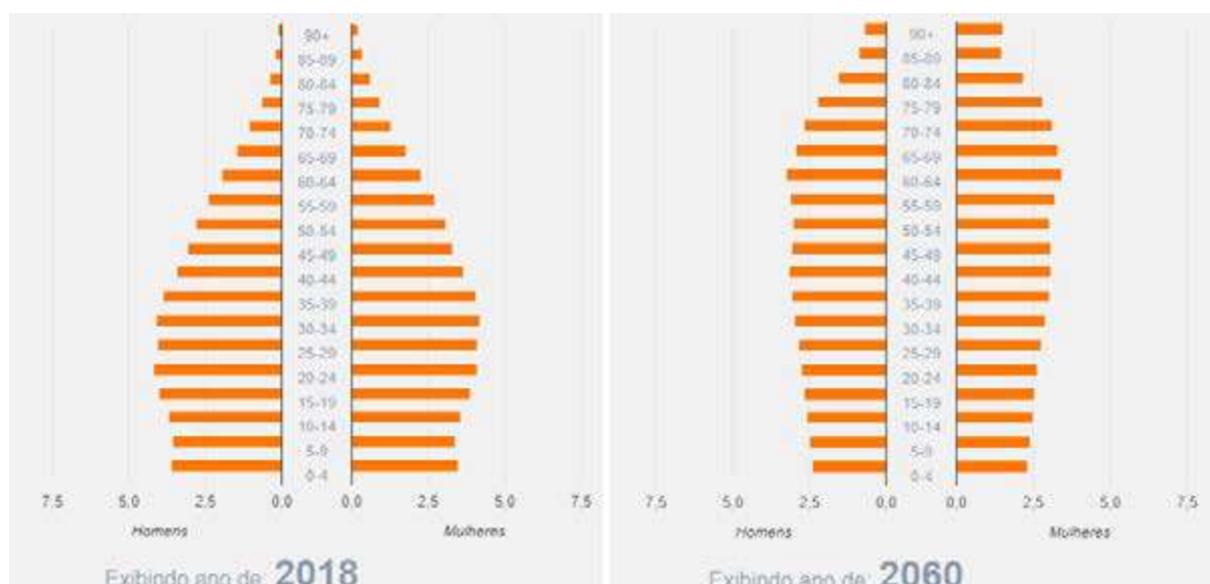
Tecnologias digitais e usuários acima de 60 anos

A população mundial está envelhecendo de forma acelerada. Dados indicam (STATISTA, 2018b) que a Europa já possui

uma população idosa mais numerosa do que a população jovem. No Brasil, a população idosa vem aumentando gradativamente, estando a expectativa de vida em 76 anos no ano de 2018. A montagem dos gráficos abaixo estima como será dividida a população brasileira por faixas etárias dentro de 4 décadas.

[Figura 1]

Divisão da população brasileira por faixa etária nos anos 2018 e 2060



Fonte: Montagem da autora com base em gráfico de dados do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (2018)

Esta nova situação mudará o cenário atual de hábitos e consumo em diversos aspectos, e é urgente que se discutam formas de incluir este público com idade avançada em diversas questões e pensando que já fazem parte de um novo contexto social, inclusive no que diz respeito ao uso de novas tecnologias.

Assim como os indivíduos por si só, cada geração enxerga as tecnologias

de forma diferente. Uma geração nascida em torno da virada do segundo milênio, conhecida também pelo termo *millennial*, é a geração que utiliza de forma nativa smartphones e seus apps. Para esta geração, a produção de uma imagem é algo do mundo digital, não foi preciso uma passagem do analógico para uma desmaterialização resumida em ícones de app. Gombrich aborda a questão de gerações com relação a seus interesses por arte, e fala do “espírito da época”. Comenta, portanto, que jovens conseguem se diferenciar de gerações mais velhas usando diferentes linguagens e afirma que “a ideologia do progresso facilitou tal ruptura com o passado

3 IBGE. **Projeção da população do Brasil e das Unidades da Federação**. 2019. Disponível em: <<https://bit.ly/2EIT9bH>>. Acesso em: 27 nov. 2018.

nas sociedades conservadoras, mas houve outros fatores sociais contribuindo para a aceleração da mudança” (GOMBRICH, 2012, p. 225). Esta colocação cabe perfeitamente para o caso das Redes Sociais Digitais (RSDs) e usos de tecnologia. Percebe-se cada vez mais grupos divididos por tipos distintos de tecnologias e de seus conteúdos.

Dentre estes grupos, estão os idosos, que passam a viver mais, ter mais tempo, maior poder aquisitivo e, concomitantemente, interesse em novas tecnologias. Porém, pesquisas apontam a dificuldade dos idosos em se relacionarem com as novas tecnologias. Comunello et al. (2016) trazem à tona ainda um grande preconceito em relação ao uso de novas tecnologias por este público, além de uma carência de estudos para entender comportamentos e a relação do público de mais idade com aparelhos como smartphones. Anjos e Gontijo (2015) relatam que os idosos utilizam bem menos recursos do que o aparelho oferece, sendo os principais utilizados o telefone (para ligações) e o de troca de mensagens. Mostaghel (2016) aborda o aspecto de que a tecnologia integra o idoso junto à sociedade de informação, permitindo que ele fique mais envolvido com a família e amigos através de redes sociais. Além disto, Mostaghel aponta que o aumento de pessoas idosas com um bom estado de saúde e mental é um novo mercado para indústrias, enfatizando as de tecnologia, em que também são encontradas questões de transações bancárias e segurança (Mostaghel, 2016, p. 4899). Neves e Amaro (2016) também ressaltam a importância de estudos sobre o público idoso, comentando sobre o estereótipo que parece persistir sobre este público e defendendo a visão de que esta população traz contribuições sociais e econômicas. Callari (2012) aponta questões

mais técnicas, em que os idosos demonstram preferência por dispositivos tecnológicos que possam providenciar informações específicas de forma adaptada e que possam fazer parte de sua rotina diária normal.

Metodologia

Para que fosse possível identificar a percepção dos idosos de si, e como são vistos, foi elaborada inicialmente uma captura de imagens do Instagram através de hashtags que contribuíssem para esta finalidade. Foram escolhidas hashtags nacionais e internacionais que permitissem ambas as visões. Após a captura, que obteve imagens publicadas ao longo de 3 meses, as imagens foram organizadas em categorias, conforme assunto que indicavam. Posteriormente, comparou-se os grupos de hashtags de acordo com os agrupamentos das categorias, obtendo-se assim resultados distintos.

A primeira etapa, que foi a escolha das hashtags para o estudo, deu a partir de uma busca por hashtags relacionadas a este público e que demonstrassem maior volume de uso, além de terem uma correlação nacional x internacional. Desta forma, foram encontradas as hashtags:

#elderly – hashtag internacional com um grande número de postagens agregadas, passando por mais de 181 mil publicações. Esta hashtag possui diferentes variantes, que são **#elderlycare** (mais de 31.180 publicações); **#elderlycat** (mais de 6 mil publicações); **#elderlydog** (mais de 6 mil publicações); **#elderlypeople** (mais de 5 mil publicações);

#elderlylove (mais de 5 mil publicações);
 #elderlycouple (mais de 3 mil publicações);
 #elderlyhome (mais de 2 mil publicações);
 #elderlywoman (mais de mil publicações);

#bestager – hashtag internacional com mais de 32 mil publicações vinculadas e, dentre suas variantes, aparecem as seguintes segmentações: #bestagermodel (mais de 10 mil publicações); #bestagermale (mais de mil publicações); #bestagers (mais de mil publicações);

#idosos – hashtag mais genérica e nacional (idioma português) com mais de 98 mil publicações e conta com outras variantes como #idososativos (mais de 3 mil publicações), #idosossaudaveis (mais de mil publicações) e o singular #idoso (mais de 68 mil publicações);

#melhoridade - hashtag nacional (idioma português) que possui mais de 100 mil publicações, com variantes como #melhoridadecomqualidade (mais de 2 mil publicações) e #melhoridadeativa.

Portanto, foram obtidas imagens destas 4 hashtags, 2 hashtags brasileiras e 2 hashtags de âmbito internacional (no idioma inglês), de modo que formassem um conjunto de publicações gerais (#elderly e #idoso) e outro conjunto de publicações próprias deste público (#bestager e #melhoridade).

A segunda etapa foi a captura das imagens, realizada através da ferramenta 4K Stogram, sendo obtidas mil imagens para cada hashtag do período entre meados de janeiro e meados de abril de 2018. Todas imagens foram salvas em diretórios locais, criados automaticamente pela ferramenta. Junto a esta etapa, foi necessário observar

seu contexto representativo, além de uma verificação para limpeza de imagens que poderiam ser repetidas ou que não eram condizentes com o objetivo da pesquisa devido a uso inadequado da hashtag. As imagens foram divididas em sete categorias gerais, para cada diretório de hashtag, sendo justificadas por determinados critérios. Algumas imagens poderiam ser classificadas em mais de uma categoria, porém a escolha foi feita sobre perspectiva do ponto de vista dominante (exemplo: uma pessoa fazendo um selfie, em alguns casos estava mostrando o aparelho no espelho, portanto, a imagem estava mais sujeita ao uso e exposição de uma tecnologia do que a própria imagem do usuário em si). A seguir as categorias e respectivos critérios de seleção.

- Selfies: imagem obtida pelo próprio usuário através de sua câmera de celular;
- Uso de tecnologia: imagens relacionadas ao uso de tecnologia;
- Saúde: questões relacionadas à saúde do idoso. Exemplos: imagens de atividades físicas ou relacionadas a questões medicinais.
- Retratos: o usuário está pousando para uma foto, feita por um terceiro.
- Estilo de vida: imagens relacionadas a lugares, viagens, alimentação, atividades de lazer ou hobbies, eventos e animais de estimação;
- Família: fotos que evidenciam o aparecimento de familiares;
- Outros: categoria destinada a imagens para fins institucionais, anúncios, memes, entre outras que não tiveram relevância para este estudo⁴.

4 Observação: estas imagens foram armazenadas e contabilizadas, pois podem servir para estudos posteriores.

Importante mencionar que todas as imagens capturadas estavam no modo público, ou seja, não eram de contas privadas. A coleta incluiu, portanto, imagens de perfis institucionais e perfis pessoais. Durante a seleção, foram verificadas imagens caracterizadas por serem de composição própria e pessoal, sendo

ou não obtidas por usuário acima de 60 anos.

A seguir uma amostra de *thumbnails* de imagens por hashtag distribuídas em respectivas categorias, bem como comentários sobre as características encontradas em cada uma das categorias.

[Figura 2]

Thumbnails de imagens categorizadas na hashtag #idosos



Fonte: Elaborado pela autora

Na hashtag #idosos, as imagens da categoria “Selfies” são variadas entre imagens obtidas por terceiros com idosos e pelos próprios idosos. Em “Uso de tecnologia”, em geral, aparecem computadores e celulares. Na categoria “Saúde”, imagens variam entre atividades de cuidados com idoso e atividade física. Em “Retratos”, imagens que mostram um idoso tradicional. Em “Estilo de vida”, em geral, atividades com amigos e de lazer. Na categoria “Família”,

fotos com familiares ou objetos relacionados ao círculo familiar.

A categoria “Selfies” na hashtag #elderly mostra algumas selfies feitas por idosos, além de outras feitas por terceiros junto a indivíduos deste público. Imagens relacionadas ao uso de tecnologia são variadas, aparecendo aparelhos de segurança, smartphones, computadores e televisores. A categoria “Saúde” varia

com imagens relacionadas a problemas de saúde e atividades físicas. “Retratos” exhibe imagens de pessoas idosas, num contexto mais tradicionalmente conhecido do idoso.

“Estilo de vida” mostra variações de atividades de lazer, viagens, amigos. “Família” mostra, em geral, foto de familiares mais jovens.

[Figura 3]

Thumbnails de imagens categorizadas na hashtag #elderly



Fonte: Elaborado pela autora

Na hashtag #melhoridade, a categoria “Selfies” tem grande parte das imagens obtida por um terceiro, que faz uma selfie junto a alguém idoso. Em “Retratos”, percebe-se que existe uma vontade de exibição, visto a poses para a execução da foto. Em “Estilo de vida” existe uma variedade de imagens, aparecendo atividades com amigos, alimentação e atividades de lazer as mais numerosas. Quanto às imagens categorizadas como “Saúde”, a grande maioria retrata atividades físicas. Na categoria “Família”, a maioria das fotos possui um indivíduo idoso junto a pessoas mais jovens, dando indício de círculos familiares.

Percebe-se que as imagens da hashtag #bestager são mais elaboradas no sentido da edição nas categorias “Selfies” e “Retratos”. Na categoria “Uso de tecnologias” aparecem variações de artefatos, como relógios de pulso digitais, smartphones e câmera digital. Em “Saúde” também fotos mais variadas demonstrando uma geração preocupada com atividades físicas. “Estilo de vida” traz muitas atividades *outdoor* e de lazer, além de animais de estimação. Em “Família” há foto com ente familiar e suposto desenho relacionado a alguém do círculo familiar

[Figura 4]

Thumbnails de imagens categorizadas na hashtag #melhoridade.

Obs.: nenhuma imagem relacionada ao uso de tecnologia.



Fonte: Elaborado pela autora

Quanto aos dados, conforme as pesquisadoras Fragoso, Recuero e Amaral, existem diferentes tipos de dados nas redes sociais (2011, p. 126). No caso deste trabalho, a coleta trata de dados dinâmicos, que são as próprias imagens postadas e identificadas através das hashtags. Os dados foram coletados durante um determinado período, portanto revela uma situação de uma época, o que poderá ser inteiramente diferente se a coleta for realizada com as mesmas hashtags em período futuro. Além de imagens, o Instagram permite que sejam capturados alguns metadados de imagens, como localização, data e legendas. Porém, o trabalho com estas informações exige o empenho de ferramentas para análise de big data, o que pode ser elaborado em estudo posterior com os dados obtidos.

A terceira etapa foi uma análise comparativa entre as categorias. Quanto a este método, Schneider e Schmitt comentam que:

A comparação, enquanto momento da atividade cognitiva, pode ser considerada como inerente ao processo de construção do conhecimento nas ciências sociais. É lançado mão de um tipo de raciocínio comparativo que podemos descobrir regularidades, perceber deslocamentos e transformações, construir modelos e tipologias, identificando continuidades e descontinuidades, semelhanças e diferenças, e explicitando as determinações mais gerais que regem os fenômenos sociais (SCHNEIDER; SCHMITT, 1998, p. 1).

[Figura 5]

Thumbnails de imagens categorizadas na hashtag #bestager



Fonte: elaborado pela autora

Os autores ainda defendem que, em casos de impossibilidade de obtenção de dados de laboratório ou outras fontes, a comparação “se torna um requisito fundamental em termos de objetividade científica” (SCHNEIDER; SCHMITT 1998, p. 1). Trazendo para o contexto do trabalho, uma coleta pode gerar diferentes agrupamentos de informações, permitindo a comparação entre eles e reconhecimento de padrões, tendências, comportamentos, entre outros.

das capturas e categorizações. Imagens elencadas na categoria “Outros” foram as de maior volume, contendo imagens institucionais, publicitárias, memes e demais imagens que não se relacionavam com as propostas da pesquisa. Elas não foram descartadas, pois demonstram a importância que este público tem entre um mercado emergente, não só em questões relacionadas à saúde, mas também de produtos e serviços.

Os resultados encontrados

A tabela a seguir mostra os resultados de comparação que foram obtidos através

Em seguida, a categoria “Retratos” é a que contém maior número de imagens, num total de 904. “Estilo de vida”, com 613, também foi uma das mais volumosas, tendo mais postagens vinculadas à hashtag #elderly (271 publicações capturadas). A categoria “Uso de tecnologia” foi a que menos teve imagens nesta captura, com

apenas quinze relacionadas às hashtags #elderly e #idosos. Esta categoria não teve nenhuma publicação relacionada na #melhoridade. As hashtags #elderly e #idosos foram as que mais tiveram postagens

sobre saúde, sendo a hashtag #melhoridade a que mais teve postagens vinculadas (96 publicações). As hashtags #bestager foi a que mais teve imagens de selfies, num total de 210 publicações.

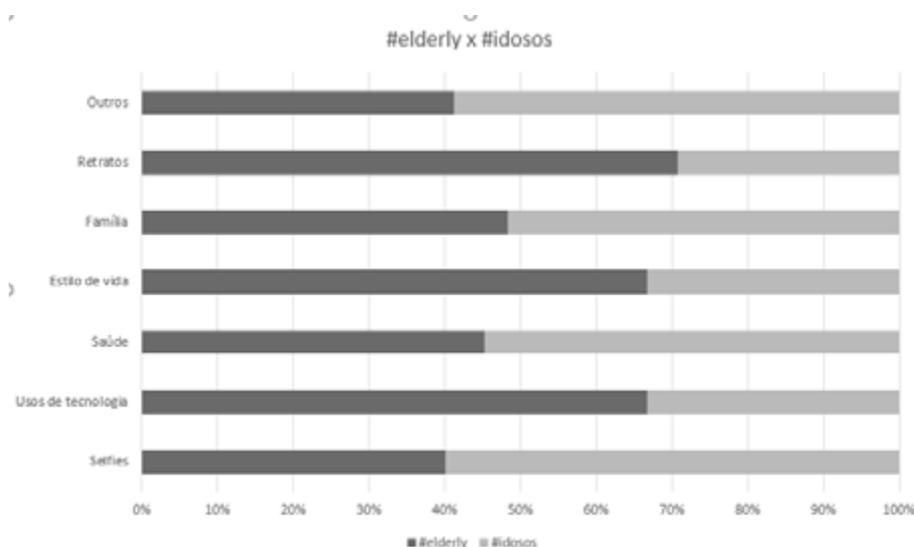
[Tabela 1]
Resultados obtidos

Categorias	#bestager	#melhoridade	#elderly	#idosos	Total
Selfies	210	21	10	15	256
Uso de tecnologia	6	0	10	5	21
Saúde	12	96	42	51	201
Estilo de vida	104	103	271	135	613
Família	2	19	15	16	52
Retratos	587	67	177	73	904
Outros	53	443	371	529	1396

O Gráfico 1 exibe um comparativo entre a hashtag internacional #elderly e a hashtag nacional #idosos. Percebeu-se que retratos foram mais publicados com a hashtag #elderly (70%), enquanto selfies foram mais vinculados à hashtag #idosos

(mais de 60%). Imagens relacionadas à saúde e à família também foram mais vinculadas à hashtag #idosos (ambos mais de 50%). Imagens relacionadas ao uso de tecnologia e estilo de vida tiveram predomínio na hashtag #elderly (mais de 60%).

[Gráfico 1]
Total de posts nas hashtags #elderly e #idosos

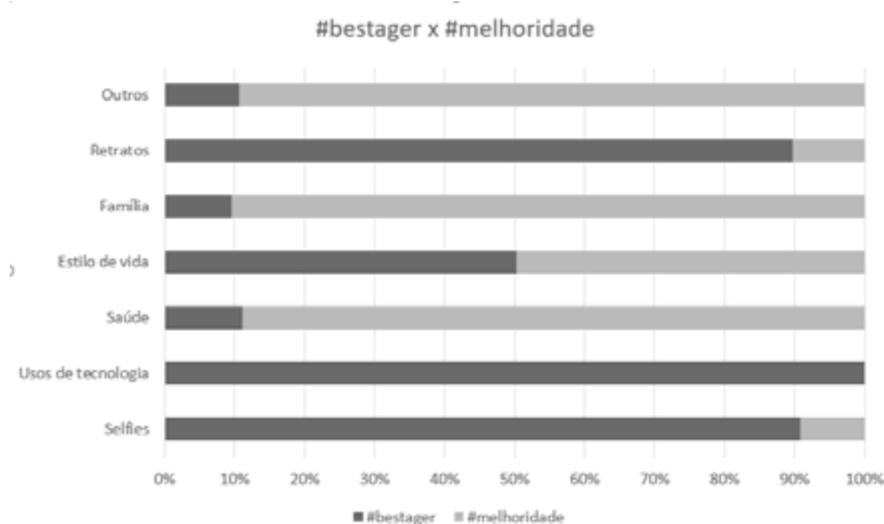


Ao comparar a hashtag #bestager com a hashtag #melhoridade, o gráfico já aparece de forma bastante diferente. “Retratos” e “Selfies” predominam na hashtag #bestager (ambos em torno de 90%). Não houve nenhuma imagem relacionada ao uso de tecnologia marcada pela #melhoridade. “Saúde” e “Família” predominam vinculadas

à hashtag #melhoridade (ambas em torno de 90%). “Estilo de vida” obteve um equilíbrio entre ambas as hashtags. Aparentemente a hashtag internacional está mais voltada para a imagem da pessoa em si, como selfies ou retratos. Questões relacionadas a estilo de vida ficam equilibradas entre as duas hashtags.

[Gráfico 2]

Total de posts nas hashtags #bestager e #melhoridade

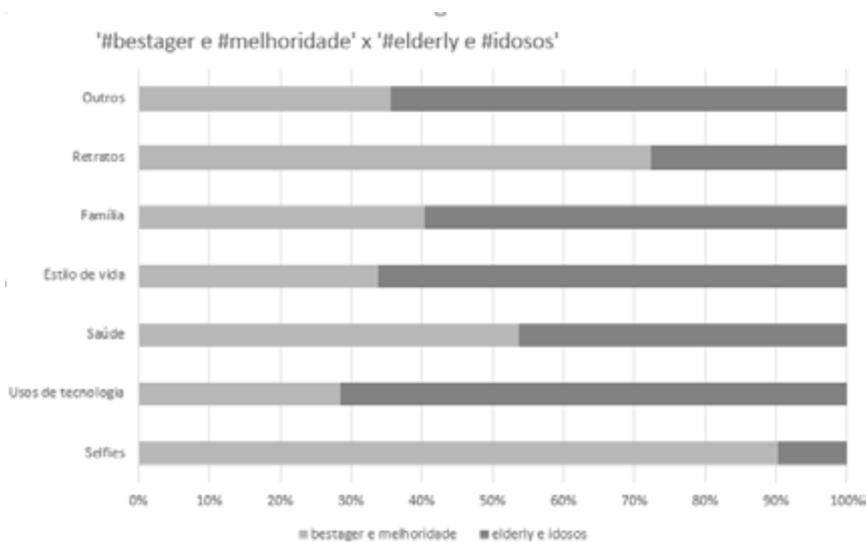


Dentre a categoria “Retratos”, foram encontradas fotos antigas, as quais foram reproduzidas para um formato digital e trazidas para o contexto das redes sociais. Além disso, foram encontrados desenhos e pinturas retratando uma pessoa, que se evidencia que tenha sido tagueada na imagem.

Outro comparativo que merece destaque é a soma das hashtags #elderly com #idosos e #bestager com #melhoridade,

estabelecendo assim uma comparação de ambos os pontos de vista. Percebe-se, neste caso, que retratos e selfies, em sua grande maioria, são categorizados nas hashtags #bestager e #melhoridade – retratos com mais de 70% e selfies em 90%. As publicações sobre saúde ficam equilibradas, com pouco mais da metade das postagens para o grupo #bestager e #melhoridade. Questões de família, estilo de vida e uso de tecnologia voltam-se mais para o conjunto de #elderly e #idosos.

[Gráfico 3]
Total de posts nas hashtags nacionais e internacionais



Considerações finais

O presente artigo teve como proposta fazer um levantamento sobre a percepção do idoso, tanto por parte dele mesmo como por terceiros, tendo como método um comparativo entre imagens marcadas com determinadas hashtags no Instagram e categorizadas por tipo de assunto. O objetivo foi verificar as divergências e coincidências entre percepções de públicos divergentes, para um entendimento de como esta geração é vista em tempos de emergência das novas tecnologias digitais. De um lado, usuários que estão envelhecendo e agora têm em mãos uma tecnologia móvel e cheia de possibilidades e, de outro, usuários que interagem e têm algum tipo de relação com os mais velhos.

Retomando questões teóricas, existe o fato do preconceito e do estereótipo do idoso em relação ao uso de tecnologias e também ao seu modo de vida. Imagens capturadas, especialmente nas hashtags #idosos

e #elderly, apontam para este fato, porém existe um outro lado que parece querer resgatar uma imagem de um idoso ainda em condições de viver plenamente, como demonstra o gráfico para a tendência deste público em estilo de vida e uso de tecnologias.

Quando este público permite perceber a si mesmo, aparecem as selfies e os retratos, o que sugere a vontade de autoexpressão ou autoexibição da imagem. Este fato vai de encontro à teoria de Merleau-Ponty, de que a visão de mundo é muito particular de cada indivíduo. Neste caso, percebe-se que esta geração está se enxergando de maneira distinta de como as gerações posteriores, mais jovens, a enxergam. Com a proliferação de imagens e tendências no mundo digital, acredita-se que a percepção de uma geração também pode ser remodelada e reconstruída, resgatando a ideia de Merleau-Ponty sobre a percepção de terceiros em relação a si e ao mundo.

Ademais, percebeu-se em imagens de selfies que existe uma construção de

identidades, reforçando Manovich. São imagens mais elaboradas, que deixam claro que houve um cuidado em relação a autoimagem. Em sua grande maioria estas imagens mostram pessoas idosas vivendo plenamente, felizes, podendo ou não estarem ligadas a alguma atividade. Porém fogem do estereótipo que é alimentado de um idoso invisível para a sociedade contemporânea.

Ao retomar o gráfico que mostra a dimensão da população idosa em 4 décadas, também ficam perguntas que perpassam por este estudo preliminar de uma percepção de gerações mais idosas. Questiona-se, por exemplo, como esta nova geração de idosos perceberá a si mesmo com o passar destes anos. Ainda serão estereotipados? Haverá o preconceito em relação a seu uso com as tecnologias que virão a surgir? Ou estas tecnologias serão mais elaboradas e permitirão maior facilidade de uso? Como se perceberão em relação a elas? O que fica é o fato de que a sociedade está envelhecendo, especialmente em países como o Brasil. Essa nova geração de idosos utilizará cada vez mais as novas tecnologias e poderá ter uma relação bastante diferenciada do que é hoje. Também fica a ideia de que sua percepção de si e do mundo poderá ser diferente, bem como a percepção que se terá destes “novos velhos” em um futuro nem tão distante. ■

[MELISSA STRECK]

Doutoranda em Comunicação Social pelo PPGCOM da PUCRS, com projeto de pesquisa voltado a design de interfaces de dispositivos móveis. Pesquisadora no Ubilab e integrante do Grupo de pesquisa Ubitec. Anteriores: Bacharelado em Publicidade e Propaganda (Unisinos 2002); Especialista em Design de Produtos (Ulbra 2004); Mestra em Design (UFRGS 2014). E-mail: mstreck@gmail.com

Referências

ANJOS, Thaiana Pereira; GONTIJO, Leila Amaral. Recomendações de usabilidade e acessibilidade para interface de telefone celular visando o público idoso. **Production**, v. 25, n. 4, p. 781-811, 2015. Disponível em: <https://bit.ly/2U2vpT6>. Acesso em 18 fev. 2019.

BHATT, Stephali. How a bunch of elderly people are gaining popularity among the millennials of Instagram. **The Economic Times**, Mumbai, 27 set. 2018. Disponível em: <https://bit.ly/2SaN4Gs>. Acesso em: 26 nov. 2018.

CALLARI, Tiziana; CIAIRANO, Silvia; RE, Alessandra. Elderly-technology interaction: accessibility and acceptability of technological devices promoting motor and cognitive training. **Work**, v. 41, suplemento 1, p. 362-369, 2012.

COMUNELLO, Francesca et al. Women, youth and everything else: age-based and gendered stereotypes in relation to digital technology among elderly Italian mobile phone users. **Media, Culture & Society**, v. 39, n. 6, p. 798-815, 2017.

CRARY, Jonathan. **Suspensions of perception: attention, spectacle, and modern culture**. Massachusetts: MIT Press, 2001.

FRAGOSO, Suely; RECUERO, Raquel; AMARAL, Adriana. **Métodos de pesquisa para internet**. Porto Alegre: Sulina, 2011.

GOMBRICH, Ernst. **Os usos das imagens: estudos sobre a função social da arte e da comunicação visual**. Porto Alegre: Bookman, 2012.

INSTITUTO BRASILEIRO de Geografia e Estatística (IBGE). **Projeção da população do Brasil e das Unidades da Federação**, 2018. Disponível em: <https://bit.ly/2EIT9bH>. Acesso em: 27 nov. 2018.

HILL, Kashmir. 10 reasons why Facebook bought Instagram. **Forbes**, New York, 11 abr. 2012. Disponível em: <https://bit.ly/2TVS3ws>. Acesso em: 26 nov. 2018.

MANOVICH, Lev. **Notes on Instagrammism and mechanisms of contemporary cultural identity (and also photography, design, Kinfolk, k-pop, hashtags, mise-en-scène, and состояние)**. 2016. Disponível em: <https://bit.ly/2DRE980>. Acesso em: 10 jan. 2018.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **O visível e o invisível**. São Paulo: Perspectiva, 1971.

MOSTAGHEL, Rana. Innovation and technology for the elderly: systematic literature review. **Journal of Business Research**, v. 69, n. 11, p. 4896-4900, 2016. Disponível em: <https://bit.ly/2V7qkJE>. Acesso em: 18 fev. 2019.

NEVES, Barbara; AMARO, Fausto. Too old for technology? How the elderly of Lisbon use and perceive ICT. **The Journal of Community Informatics**, v. 8, n. 1, 2012.

SCHNEIDER, Sergio; SCHMITT, Cláudia Job. O uso do método comparativo nas Ciências Sociais. **Cadernos de Sociologia**, Porto Alegre, v.9, p. 49-87, 1998. Disponível em: <https://bit.ly/2BFIUCs>. Acesso em 18 fev. 2019.

STATISTA. Number of monthly active Instagram users from January 2013 to June 2018 (in millions). **Statista**, Hamburgo, 2018a. Disponível em: <https://bit.ly/2ea0AHs>. Acesso em: 19 mai. 2018.

STATISTA. Proportion of selected age groups of world population in 2018. **Statista**, Hamburgo, 2018b. Disponível em: <https://bit.ly/2TVMWMW>. Acesso em: 27 nov. 2018.

STATISTA. Distribution of Instagram users worldwide as of January 2019, by age and gender. **Statista**, Hamburgo, 2019. Disponível em: <https://bit.ly/2Glpí6C>. Acesso em: 15 jan. 2019.

STRECK, Melissa; PELLANDA, Eduardo. Instagram como interface da comunicação móvel e ubíqua. **Sessões do Imaginário**, v. 22, n. 37, p. 10-19, 2017. Disponível em: <https://bit.ly/2X6kutT>. Acesso em: 18 fev. 2019.

REVIVENDO MEMÓRIAS DO JORNALISMO POTIGUAR

[RESENHA]

Wilson Galvão de Freitas Teixeira
Universidade Federal do Rio Grande do Norte.

[RESUMO ABSTRACT RESUMEN]

Constituem o indiscutível valor histórico do livro *Memórias: Faculdade de Jornalismo Eloy de Souza* os contornos do cenário social da então ainda incipiente capital do Rio Grande do Norte, Natal, bem como o acesso a informações que extravasam os limites simbólicos da cidade e explicitam a importância do legado da Faculdade de Jornalismo Eloy de Souza para a história, a educação e a cultura do estado.

Palavras-chave: Jornalismo Potiguar. Educação Superior. Faculdade de Jornalismo Eloy de Souza.

The indisputable historical value of the book *Memórias: Faculdade de Jornalismo Eloy de Souza* [Memories: Eloy de Souza School of Journalism] is attributed to its outlining of the social scenario of the then incipient capital of Rio Grande do Norte, Natal, as well as to the access it grants to information that goes beyond the symbolic limits of the city, showing the importance of the legacy of the Eloy de Souza School of Journalism for the history, education and culture of the state.

Keywords: Potiguar Journalism. Higher Education. Eloy de Souza School of Journalism.

En el libro *Memorias: Facultad de Periodismo Eloy de Souza*, constituye su indiscutible valor histórico los contornos del escenario social de la entonces aun incipiente capital de Rio Grande do Norte, Natal, así como el acceso a informaciones que desbordan los límites simbólicos de la ciudad y explicitan la importancia del legado de la Facultad de Periodismo Eloy de Souza para la historia, la educación y la cultura del estado.

Palabras clave: Periodismo Potiguar. Educación Universitaria. Facultad de Periodismo Eloy de Souza.

Um relato das vivências que moldaram o princípio do ensino do jornalismo no Rio Grande do Norte, cujo parâmetro histórico foi a celebração dos 50 anos, em 2015, da graduação da primeira turma de jornalismo em terras potiguares, é o eixo principal do conteúdo da obra *Memórias: Faculdade de Jornalismo Eloy de Souza*. As subjetividades que afloraram nos 36 textos que entrelaçam os relatos resgatam uma parte da trajetória do ofício de escrever histórias do cotidiano, bem como a relevância do estudo acadêmico da prática jornalística.

A Faculdade de Jornalismo Eloy de Souza, embrião do atual curso de comunicação social da Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN), atualmente repartido em três (jornalismo, audiovisual e publicidade e propaganda), nasceu com a particularidade de ser faculdade de jornalismo pioneira no Nordeste no que tange à não submissão ao modelo então predominante de cursos de jornalismo vinculados às antigas faculdades de filosofia. Na condição de escola isolada vinculada ao Governo do Estado, por meio da Fundação José Augusto, funcionou durante o período de 1962 a 1976, momento em que foi definitivamente federalizada e incorporada à UFRN.

A publicação obedece a uma separação retilínea. No primeiro capítulo, “Nos caminhos da história”, imergimos no contexto de criação da escola pelos relatos do professor Geraldo Queiroz, primeiro ex-aluno da faculdade a se tornar seu diretor, e pelas reflexões de Luiz Jorge de Azevedo Lobo, primeiro diretor da instituição. Passeamos assim pelos momentos de pioneirismo dos primeiros alunos, responsáveis pela criação do primeiro jornal-laboratório, mesmo antes das exigências do antigo Conselho

Federal de Educação, e pela viabilização do programa Xequê-Mate, memorável espaço para entrevistas veiculado pela TV Universitária, até então única emissora televisiva potiguar. No texto de Luiz Lobo, observamos que o pioneirismo da Faculdade Eloy de Souza em ser a primeira instituição dedicada ao ensino exclusivo de jornalismo estava envolto em um contexto no qual o estado operava uma pequena revolução educacional, cujos vértices eram o movimento de Educação de Base¹, a aplicação do Método Paulo Freire² e a experimentação do programa De Pé no Chão Também se Aprende a Ler³. Ainda no texto de Luiz Lobo, não há como não se surpreender com a afirmativa “confesso que desisti”, depois de o autor relatar os desdobramentos na Faculdade após o golpe militar em 1964.

O capítulo seguinte, “Uma aula, outras lições e correspondências”, é aberto com três textos datados da década de 1970. Neles, aspectos profissionais realçados ainda são

1 Colocado em prática a partir das dioceses de Natal, Mossoró e Caicó, o conceito de educação de base foi tomado pela Igreja como voltado para a formação integral do homem, para promoção de conhecimentos. Teve como um dos motores a criação das Escolas Radiofônicas.

2 O método foi aplicado por Paulo Freire em um grupo na cidade de Angicos, no Rio Grande do Norte, distante 155 quilômetros de Natal. Na localidade, 300 cortadores de cana-de-açúcar foram alfabetizados em apenas 45 dias.

3 A campanha foi criada em Natal em fevereiro de 1961 pelo então prefeito Djalma Maranhão. A ideia consistia em implantar o ensino primário para crianças nos bairros pobres, em escolas de chão batido, cobertas de palha, com metodologias inovadoras e valorização das festas, músicas e danças populares. A campanha ampliou-se com a alfabetização de adultos pelo Sistema Paulo Freire e pela campanha De Pé no Chão Também se Aprende uma Profissão. A iniciativa foi interrompida em 1964 pelo governo militar.

atuais: os desafios em uma sociedade tecnológica, a disputa pela busca da verdade nos fatos e o método de apuração. São escritos que percorrem quatro décadas de mudanças do jornalismo, mas que ainda provocam reflexões atuais. O capítulo é recheado com nove correspondências, escritas por nomes como Millôr Fernandes e José Marques de Melo⁴, que falam de realizações e momentos da Faculdade. Além disso, anexo às cartas, apresenta o “Memorial da direção, professores e diretório acadêmico”, peça essencial na integração da Faculdade à Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Aqui, já se observa que, entretida aos textos, a cada folhear de página, uma valiosa iconografia recheia a obra com um resgate de registros memoráveis até mesmo para o próprio ensino superior. A exemplificar, o saudosismo de um fac-símile em segunda capa nos apresenta primeiras páginas de alguns jornais da época, entre os quais apenas a *Tribuna do Norte* subsiste.

No terceiro momento da obra, “Narrativas, vivências e significados”, entramos em contato com 20 crônicas que, juntas, retratam experiências de graduados e ex-professores da Escola por meio de histórias dos que tiveram suas vidas atravessadas pelas explanações da Faculdade. Por isso, afirmações como “o mundo ampliou-se à minha frente”, “meu nível de consciência cresceu”, “pensar melhor a realidade”, “usar melhor as palavras” e “meu futuro estaria traçado nos caminhos da comunicação” povoam textos, junto a relatos das angústias vividas durante momentos de repressão

4 Além deles, completam a seção “Correspondências” do capítulo textos dos seguintes autores: Dailor Varela, Homero Oliveira, Talvani Guedes, Celso da Silveira, Salomão David Amorim, Gildson Oliveira e Antônio Félix da Silva.

militar: lembrar-se dos anos de chumbo, dos colegas presos durante a ditadura e sentir a aflição da turma que receberia seus diplomas no dia posterior ao AI-5. É um dos contornos diferenciados do conteúdo da obra: a condução metafórica às décadas de 1960-1970, anos de chumbo, uma realidade que não queremos ver repetida como farsa.

Estas mesmas afirmações adquirem um contexto adicional ao serem alinhadas aos seus autores: muitos, quase todos, já profissionais antes mesmo do ingresso na Faculdade. Possível entrave, a atuação em redações faz emergir mais um aspecto que a obra evidencia: a relevância de uma graduação na área, da ampliação filosófica, também da formação humana que o estudo em uma faculdade específica proporciona. Por isso, não assusta que os autores salientem que a faculdade se tornou um marco pela inovação introduzida nos textos jornalísticos em virtude das novas técnicas redacionais, o que tipifica a Eloy de Souza como introdutora da modernidade na imprensa potiguar.

Impressiona nos relatos a fragilidade dos aparatos técnicos de que os estudantes dispunham, mas que acabaram não sendo empecilho para experiências engrandecedoras do ponto de vista profissional. As crônicas desta terceira parte⁵, como não poderiam deixar de ser, evidenciam que

5 Os seguintes articulistas têm artigos nesta terceira seção do livro: Albimar Furtado, Ana Maria Cocentino, Antônio Melo, Arlindo Freire, Cassiano Arruda Câmara, Cláudio Emerenciano, Emanuel Neri, Francisca Lúcia de Araújo Coutinho, Francisco de Assis de Melo e Silva, João Batista Machado, João Medeiros Filho, Jomar Moraes, José Arízio Fernandes, José Wilde Cabral, Nadja Cardoso, Nicolau Frederico, Racine Santos, Rejane Cardoso, Rejane Lordão e Salésia Dantas.

as práticas educacionais acabaram por influenciar e reverberar em momentos que contribuíram para que o ainda incipiente jornalismo potiguar caminhasse pelas trilhas da reforma de antigas práticas. Precisamente, não há como encobrir a vanguarda da Faculdade de Jornalismo Eloy de Souza. O posfácio, escrito pelo premiado escritor Tarcísio Gurgel, ressalta esse último ponto.

A obra é completada pelo capítulo “Legislação e imagens que contam a história”, com a reprodução dos documentos legais que criam a Faculdade, reconhecem a Instituição e agregam-na à Universidade Federal do Rio Grande do Norte, além da Resolução que trata do processo seletivo para o ingresso dos primeiros professores após a federalização da Faculdade. Em seguida, o livro nos brinda com uma cronologia de imagens que exibem a história, mostrando acontecimentos marcantes da vida da faculdade, inclusive convites de formatura com a identificação de várias turmas concluintes. O passeio que fizemos, após o folhear da publicação, lança olhares para um dos capítulos de vanguarda do jornalismo, não apenas potiguar, mas nordestino, ao mesmo tempo que explicita a importância do legado da Faculdade de Jornalismo Eloy de Souza para a história, a educação e a cultura do estado. ■

[**WILSON GALVÃO DE FREITAS TEIXEIRA**]

Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Estudos da Mídia da Universidade Federal do Rio Grande do Norte, é graduado em jornalismo pela mesma universidade. Exerceu a função de assessor de imprensa no Conselho Regional de Contabilidade do Rio Grande do Norte e no Departamento Estadual de Trânsito. Atualmente, é assessor de comunicação da Universidade Federal do Rio Grande do Norte.
E-mail: wg8281@gmail.com

Referências

QUEIROZ, Geraldo et al. (org.). **Memórias**: Faculdade de Jornalismo Eloy de Souza. Natal: EDUFN, 2015.

UM OLHAR EUROPEU SOBRE A AMÉRICA LATINA: ENTREVISTA COM THOMAS FISCHER

[ENTREVISTA]

Enio Moraes Júnior

*Universidade de São Paulo.
Escola de Comunicações e Artes*

Luciano Victor Barros Maluly

*Universidade de São Paulo.
Escola de Comunicações e Artes*

Dennis de Oliveira

*Universidade de São Paulo.
Escola de Comunicações e Artes*

[RESUMO ABSTRACT RESUMEN]

Historiador e professor, Thomas Fischer estuda o continente latino-americano desde a década de 1970. Para o presidente da Associação Alemã de Pesquisa sobre a América Latina, a heterogeneidade é uma característica da região.

Palavras-chave: ADLAF. América Latina. Thomas Fischer.

Historian and professor, Thomas Fischer has been studying Latin America since the 1970s. For the president of the German Research Association on Latin America, heterogeneity is a characteristic of the region.

Keywords: ADLAF. Latin America. Thomas Fischer.

Historiador y profesor, Thomas Fischer estudia el continente latinoamericano desde la década del 1970. Para el presidente de la Asociación Alemana de Investigación sobre América Latina, la heterogeneidad es una característica de la región.

Palabras clave: ADLAF. América Latina. Thomas Fischer.



“A região é foco de atenção de pesquisadores de quatro centros de estudos da Alemanha”, diz Fischer.

Fotos: Enio Moraes Júnior

A América Latina chama atenção do mundo europeu e não é por acaso. Nesta entrevista concedida a Dennis de Oliveira, professor do Departamento de Jornalismo e Editoração da Escola de Comunicações e Artes (ECA) da Universidade de São Paulo (USP), o pesquisador Thomas Fischer, da Universidade Católica de Eichstätt, na Alemanha, destaca que esse interesse começou por conta do colonialismo e foi se sedimentando por razões mercadológicas e políticas. O também presidente da Associação Alemã de Pesquisa sobre a América Latina (Adlaf) revela que é impossível se referir ao continente como um espaço homogêneo e que, apesar das investigações acadêmicas, a América Latina ainda é pouco coberta pela mídia europeia.

A entrevista foi realizada no Laboratório de Rádio João Walter Sampaio Smolka da ECA-USP, em 30 de agosto de 2018, com produção e pauta dos professores Luciano Victor Barros Maluly (USP) e Enio Moraes Júnior, pesquisador residente em Berlim. Este trabalho também contou com a colaboração dos pesquisadores Carlos Augusto Tavares Júnior e Carina Seles dos Santos, do Programa de Pós-Graduação em

Ciências da Comunicação da ECA-USP, e Karen Macknow Lisboa, do Departamento de História da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas (FFLCH) da USP.

Como surgiu seu interesse pela América Latina?

Thomas Fischer: Quando estudei na Universidade de Berna, na Suíça, nos anos 1970, a abordagem da pesquisa em ciências sociais estava voltada para a Europa, principalmente Alemanha, França, Grã-Bretanha e Suíça. Eu me interessei pelo resto do mundo durante os meus estudos de história, mídia e literatura e, assim, comecei a pesquisar. Achei que seria importante fazer um doutorado sobre América Latina, Ásia ou África, pois, se fosse estudar a Europa, já saberia, mais ou menos, o resultado. O mais fácil era a América Latina, onde se fala espanhol e português, línguas que eram mais fáceis de aprender. Essa é uma explicação do porquê escolhi a América Latina. A outra explicação é que, naquela época, era o fim do debate sobre esse tema das relações desiguais entre Estados Unidos e Europa, de um lado, e América Latina, de outro lado, ou seja, essa ideia de centro e periferia. Eu estava muito interessado nessa discussão e queria estudar a parte do mundo que não se conhecia muito bem. Era o local, por exemplo, de onde se importaram os produtos para a Europa no século XIX. Comecei desta maneira, quando

fiz um trabalho sobre a Colômbia e sua integração no mercado mundial no século XIX.

Como foi a sua experiência ao visitar os países da América Latina? Foi possível perceber alguma diferença ou dificuldade em entender a América Latina como um todo, incluindo o Brasil, onde se fala português, e os demais países de língua espanhola?

Thomas Fischer: A América Latina não é a América Latina, pois cada país é diferente. Isso [a ideia de homogeneidade] é uma construção do mundo europeu. É um pouco eurocêntrico também falar de América Latina, por exemplo, quando se faz um estudo sobre a Colômbia e dizer: “Os resultados dos estudos sobre Colômbia são válidos também para o Brasil ou para a Nicarágua”. A diferença entre esses países é enorme. Também faz uma grande diferença, por exemplo, pesquisar sobre o Brasil e a Argentina, pois são países vizinhos, mas a diferença da língua é resultado da história colonial, que teria sido dominada, de um lado, por Portugal, e, de outro, pela Espanha. Portanto, se desenvolveram culturas diferentes nesses países.

Um dos grandes problemas que temos hoje no mundo é a questão dos refugiados. Acredito que este seja um problema muito sério nos países da União Europeia, mas que também tem afetado a América Latina. Na sua experiência na América Latina, foi possível perceber alguma diferença na forma como os governos latino-americanos tratam os refugiados em relação aos governos da Europa?

Thomas Fischer: Sim. Você sabe que sou historiador e, por isso, procuro as diferenças na história. A Europa é um “continente” de imigração. Portanto, na Europa, normalmente temos leis diferentes da

América Latina. Já na América Latina, vocês são uma “cultura” da imigração. Portanto, a pessoa que nasce em um país tem o passaporte daquele país. Já na Europa, é assim: a pessoa que nasce no país não necessariamente tem o passaporte daquele país, ou seja, não tem nacionalização imediata. Os europeus têm *jus sanguinis*, a chamada Lei de Sangue. Então, o tratamento dos imigrantes na Europa é diferente da América Latina. O grande problema na Europa é que, a partir dos anos 1950 e 1960, chegaram muitos imigrantes, por exemplo, à Alemanha, França, Suécia, Holanda, Bélgica, Inglaterra, entre outros. Primeiro, foram os italianos. Depois, vieram imigrantes da Grécia, Turquia, ex-Iugoslávia e assim por diante. A gente teve que aprender que havia uma troca de países com cultura de emigração para uma cultura de imigração. Essa troca não havia na América Latina, porque sempre houve imigração. Por isso, acho que o contato com os refugiados na Europa causa muitos problemas. Atualmente, temos as leis, os códigos humanitários, as convenções, o contrato de Dublin [Convenção de Dublin] na Comunidade Europeia etc. Porém, alguns setores da comunidade europeia têm problemas de identificação e isso é uma nova situação.

Como presidente da Adlaf, você conhece vários outros centros na Alemanha que estudam esse tema. O que torna a América Latina um assunto importante para os intelectuais alemães?

Thomas Fischer: Temos estudos e pesquisas sobre a América Latina em quase todos os países da Europa com, mais ou menos, um setor forte na Alemanha, França, Grã-Bretanha, Espanha e um pouco no oeste da Europa. Já nas outras partes é um pouco mais difícil encontrar estudos sobre a América

Latina. Uma explicação na Europa é o colonialismo. Os países que tinham colônias, como Grã-Bretanha, França, Portugal e Espanha, entre outros, sempre tinham estudos sobre a América Latina. Já na Alemanha, é um pouco diferente, porque não havia muitas colônias, mas havia um sentido de colonialismo por muito tempo. Na Alemanha, acho que o desenvolvimento de estudos e pesquisas sobre América Latina tem relação com a busca de novos mercados nos anos 1970 e 1980, porque, no mundo dividido entre leste e oeste, a América Latina era interessante para a Alemanha. Essa era uma das explicações. A outra era o movimento estudantil, que estava muito interessado na América Latina. O movimento teria vínculos com a América Latina, pois tinha esperanças que as relações sociais iriam mudar por meio das revoluções etc. Então, foram estabelecidas cátedras e centros de pesquisa como polos de criação nas novas universidades alemãs. Assim chegaram os estudos latino-americanos na Alemanha. Atualmente, não temos muitos centros de pesquisa. Destaque-se o centro de pesquisa da Freie Universität Berlin, que é o mais importante, com estudos interdisciplinares em economia, história, antropologia e etnologia, literatura, cultura e, às vezes, meios de comunicação, linguística e geografia. Temos o centro Giga [German Institute of Global and Area Studies], em Hamburgo, onde se tem estudos sobre África e Ásia. Há outro centro de estudos ibero-americanos em Colônia, na Universität zu Köln: o único na Alemanha onde também se faz estudos sobre a Península Ibérica. E, finalmente, o centro de pesquisa da Universidade Católica de Eichstätt, na Baviera, que é o único centro no sul da Alemanha. Ao todo são quatro, mas temos cátedras especializadas na literatura, na história e na geografia da América Latina. Em quase todas as universidades há algum

professor ou professora pesquisando sobre a América Latina.

De que forma o jornalismo, na Europa e na Alemanha, particularmente, cobre os assuntos latino-americanos? Há espaço para o continente?

Thomas Fischer: Na Alemanha, o jornal mais importante e mais sério, de elite, o *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, sempre tem um correspondente na América Latina, às vezes dois, mas não mais. Isso é muito pouco. Portanto, não temos informações contínuas sobre os processos que se passam na América Latina. Normalmente, as informações são políticas: eleições, quando há um novo presidente no país, escândalos que acontecem... Depois, cada país tem uma imagem. Por exemplo: a Colômbia é o país do narcotráfico, o México também é o país do narcotráfico, das guerras... Colômbia e México são países das guerras civis, enfim, e outros países têm outro tipo de imagem. O Brasil é o país do futebol e, atualmente, também com os seus escândalos políticos etc. Mas não há um fluxo contínuo de informação séria sobre a América Latina e os correspondentes normalmente estão no Brasil, na Argentina e no México. Normalmente são esses os três países sobre os quais se pode dizer que há mais informações na imprensa alemã. Outro veículo é o *Süddeutsche Zeitung*, que também tem dois correspondentes na América Latina. Também temos o *Neue Zürcher Zeitung*, na Suíça, que é o melhor de todos. Ali também há muita informação sobre economia, porque é um periódico lido por empresários e agentes de negócios. Depois, temos revistas como o *Spiegel*, semanais, que têm informações interessantes não só sobre a América Latina, mas também são pontuais. Às vezes, você procura uma coisa e não encontra, não tem

a informação. Finalmente, temos a televisão. E a televisão é decepcionante. Quase não temos informações sobre a América Latina, não sei o porquê.

O tema do congresso da Adlaf, em 2018, foi “Sociedade e futebol na América Latina”. Como foram as discussões? Como o tema foi discutido no congresso?

Thomas Fischer: Tivemos muitas discussões no comitê organizativo e a primeira coisa era que queríamos ter representadas, no congresso, diferentes disciplinas. Queríamos fazer um congresso interdisciplinar, segundo os gêneros. Teríamos que estar representados por mulheres porque, quando escolhermos o tema [futebol], as mulheres – que agora são a maioria – disseram: “O tema é interessante, mas onde estão as mulheres neste congresso?” No começo, queríamos um congresso que incluísse o tema das mulheres, dos gêneros, e queríamos procurar mulheres que apresentassem seus trabalhos, incluindo mulheres da América Latina, especialmente as pesquisadoras. E quanto ao tema, um dos temas mais importantes eram as relações de gênero, as construções de gênero e também o poder que flerta com as relações de gênero. Outro tema era a representação do futebol nos meios. E isso eu acho que era um pouco inovador na Alemanha porque, normalmente, quando se trabalha sobre futebol não se diz muito sobre os meios. E essa é uma diferença do Brasil e da Argentina em relação à Europa. Nesses países, fica muito claro que os meios são veículos muito poderosos para comunicar as notícias do futebol, para negociar o futebol. Outro tema interessante era futebol e política, também porque o congresso seria realizado duas semanas antes da Copa do Mundo na Rússia. A dimensão política do futebol estava muito presente

na imprensa e nos meios. Se um governo pode instrumentalizar o tema, é porque esse assunto interessa a muita gente. Então, seria fundamental falar também sobre a relação entre futebol, política e autoritarismo.

* Ouça: Entrevista completa com Thomas Fischer: <https://bit.ly/2TiSaoX>

* Assista: Palestra Futebol e Sociedade na América Latina, ministrada por Thomas Fischer aos alunos da USP: <http://www.usp.br/cje/index.php/tv/> ■

[ENIO MORAES JÚNIOR]

Jornalista, doutor em ciências da comunicação pela ECA-USP. É autor do livro *Formação de jornalistas: elementos para uma pedagogia de ensino do interesse público* (Annablume, 2013). Em Berlim, trabalha com marketing e jornalismo.

E-mail: eniomoraesj@gmail.com

Portfólio: <https://enioonline.wordpress.com/>

[LUCIANO VICTOR BARROS MALULY]

Jornalista, doutor em ciências da comunicação e professor do curso de jornalismo e do Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação (PPGCom) na ECA-USP. É líder do Grupo de Pesquisa em Jornalismo Popular e Alternativo (Alterjor) e autor do livro *Jornalismo esportivo: princípios e técnicas* (Editora do Autor, 2017).

E-mail: lumaluly@usp.br

[DENNIS DE OLIVEIRA]

Jornalista, doutor em ciências da comunicação, professor e pesquisador do Departamento de Jornalismo e Editoração da ECA-USP. É coordenador do Centro de Estudos Latino-Americanos sobre Cultura e Comunicação (Celacc), da USP, e autor do livro *Jornalismo e emancipação: uma prática jornalística baseada em Paulo Freire* (Appris, 2017).

E-mail: dennisol@usp.br