



EXTRAPRENSA

CULTURA E COMUNICAÇÃO NA AMÉRICA LATINA

USP

CELACC/ECA/USP

v. 8 n. 2 (2015)

ISSN: 1519-6895

**Comunicação e
cultura: desafios
e possibilidades**

SUMÁRIO

Artigos

- As Proezas de Jão Grilo”: Imaginários da cultura nordestina impressos em poesia de cordel (*Gislene Carvalho*) _____ página 5
- (Não) É só uma piada - Humor e posicionamento no talk show (*Julia Lery*) _____ página 12
- A Comunicação bilíngue do Bairro da Liberdade (*Marco Souza / Cecília Saito*) _____ página 19
- Reflexões sobre a construção da imagem da cidade de São Paulo: A instalação “Giganto” em foco (*Marco Ogécia*) _____ página 26
- Canudos: A “Essência” do Sertão Baiano (*Lídia Maria Cardel*) _____ página 36
- A Miramax no campo da indústria cinematográfica Norte-Americana: Uma análise das disputas pela consagração e pelas bilheterias na temporada de premiações de 1998 (*Katarina Brito Castro / Wanderley Teixeira / André Feliz*) _____ página 46
- Tarsila do Amaral: Ensaio sobre “Brasilidade” / Essay “Brazilianness” / Ensayo sobre “Brasilidad” (*Dalmo Souza e Silva*) _____ página 54
- Autoconceito: A construção de um novo ethos para o consumidor de baixa renda (*Maria de Lourdes Bacha*) _____ página 61
- O grotesco na era virtual: Navegando na web com o barqueiro da morte (*Darlan Roberto dos Santos*) _____ página 75
- Webjornalismo participativo e diversidade cultural: Entre a afirmação da diferença e a construção da pluralidade (*José Márcio Barros / Raquel Salomão Utsch de Carvalho*) _____ página 81
- Um Olhar sobre a participação da televisão e da telenovela no cotidiano de uma prisão e da pessoa presa (*William César Gonçalves*) _____ página 91

As Tics a possibilidade do jornalismo participativo enquanto
prática cidadã

(*Amanda Medeiros / Juciano Lacerda*) ————— página 98

Biopoder e biopolítica na práxis da comunicação comunitária no
ciberspaço

(*Patrícia Pchler / Maria Ivete Fossá*) ————— página105

expediente

EQUIPE EDITORIAL

Fundação

Maria Nazareth Ferreira

Diretor

Dennis de Oliveira

Editores Científicos

Fabiana Félix do Amaral (CELACC)

Frederico Daia Firmiano (UEMG)

Wilton Garcia (FATEC/UNISO)

Editoração Eletrônica

Silas Nogueira

Assessoria

Daira Renata Martins Botelho

Assistente editorial

Carlos Tavares Jr

Arte-final e capa

Guilherme Lima

Conselho Deliberativo

Luiz Cláudio Bittencourt

Profª Drª Kátia Maria Kodama (UNESP)

Prof. Dr. José Luiz Proença (USP)

Prof. Dr. Luciano Barros Maluly (USP)

Profª Drª Luiza Cristina Lusvarghi (UNINOVE)

Ricardo Alexino Ferreira (USP)

Conselho Deliberativo

Prof. Dr. Eneus Trindade Barreto Filho (USP) Brasil

Doctor Alfonso Gumucio Dagron (UNESCO) Bolívia

Profª Drª Andreia Terzariol Couto (UNIP) Brasil

Profª Drª Maria Ângela Pavan (UFRN) Brasil

Sr Angel Mestres Vila (Universitat de Barcelona) Espanha

Prof. Dr. Enio Moraes Jr (ESPM) Brasil

Sra Fabiana Lopes Cunha, (UNESP) Ourinhos, Brasil

Jordi Tresserras (Universitat de Barcelona) Espanha

Luiz Cláudio Bittencourt

Sr. Luis Pablo Martínez (Universitat de València) Espanha

Sra Maria Thereza Oliveira Azevedo (UFMT) Brasil

Profª Drª Marta Regina Maia (UFOP) Brasil

Prof. Paul Heritage (University Of London) Reino Unido

Valdemar Valdemar Filho Siqueira (UFERSA) Brasil

Prof. Dr. Wilton Garcia (FATEC/UNISO)

A Revista EXTRAPRENSA é uma publicação semestral do Celacc (Centro de Estudos Latino-Americanos sobre Cultura e Comunicação), vinculado à Pró-Reitoria de Pesquisa da Universidade de São Paulo (USP).

EXTRAPRENSA (USP) – Ano IX – nº 16 janeiro-junho/2015)



2008 - Centro de Estudos Latino-Americanos sobre Cultura e Comunicação (Celacc)

Av. Prof. Lúcio Martins Rodrigues, 443, Bloco 08, Cidade Universitária

Butantã - São Paulo - SP

CEP. 05508-010

Tel/Fax: (11) 3091-4327

Revista Extraprensa: Cultura e Comunicação na América Latina - São Paulo : Celacc : ECA/USP, 2008

ISSN (Impresso) - 1519-6895

1. Geografia latino-americana
2. Teoria da Comunicação – Ciências da Comunicação
3. Ciências Sociais Aplicadas
4. Integração latino-americana
5. Etnologia
6. Ciências Políticas

“Comunicação e cultura:
desafios e possibilidades”



celacc

Centro de Estudos Latino-Americanos
sobre Cultura e Comunicação



“AS PROEZAS DE JOÃO GRILLO”: IMAGINÁRIOS DA CULTURA NORDESTINA IMPRESSOS EM POESIA DE CORDEL

Gislene Carvalho

Doutoranda em Comunicação Social pela Universidade Federal de Minas Gerais. Mestre em Estudos da Mídia pela Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Jornalista graduada pela Universidade Federal do Ceará, onde lecionou como professora substituta.

Resumo

Os folhetos de cordel são manifestações culturais comuns no Nordeste brasileiro e se configuram, normalmente, como uma mescla de elementos imaginários e relatos sobre a realidade vivida pelos poetas. Desta forma, os folhetos são crônicas poéticas que registram o cotidiano através de diversas subjetividades, que são formadas na cultura. A fantasia e a imaginação são fundamentais para o processo criativo e ambas estão inseridas em um âmbito cultural. Assim, João Grilo, personagem do folheto de João Ferreira de Lima, é uma representação do Nordeste que utiliza o imaginário para relatar fatos da realidade. Analisamos aqui o folheto “As proezas de João Grilo”, buscando identificar os traços distintivos que nos permitem reconhecer a cultura do Nordeste, através dos conceitos de semiótica da cultura para Bystrina (1999) e Wulf (2000), que refletem sobre processos criativos, fantasia e imaginário.

Palavras-chave: Folhetos de Cordel, Imaginário, Cultura Nordestina

Abstract

“As proezas de João Grilo”: northeastern culture’s imaginary printed in cordel

The cordel’s brochure are habitual cultural manifestations in the Brazilian northeast and are a mix of imaginary and reality lived by the poets. By the way, the brochures are poetic chronics that register the daily with subjectivity, that are made in the culture. The fantasy and the imagination are fundamental for the creative process and both are inserted in a cultural scope. So, João Grilo, a brochure’s character of João Ferreira de Lima, is a representation of Northeast that use the imaginary for report facts of the reality. We analyze here the brochure “As proezas de João Grilo”, trying to identify the distinctive features that enable us to notice the northeast’s culture with the concepts of culture’s semiotics for Bystrina (1999) and Wulf (2000), that reflect bay creative process, fantasy and imaginary.

Keywords: Cordel, imaginary, culture of Nordeste

Resumen

“As proezas de João Grilo”: imaginarios de la cultura nordestina impresa en cordel

Hojas de cordel son manifestaciones culturales brasileñas y se configuran como una mezcla de elementos de ficción e informes sobre la realidad que viven los poetas. De esta manera, los folletos son crónicas poéticas que registran lo cotidiano a través de diferentes subjetividades, que se forman en la cultura. La fantasía y la imaginación son fundamentales para el proceso creativo y ambos están integrados en un contexto cultural. Por lo tanto, João Grilo, personaje de João Ferreira de Lima, es una representación del Nordeste que utiliza el imaginario para reportar hechos de la realidad. Habemos el fin de identificar los rasgos distintivos que nos permiten reconocer la cultura del Nordeste a través de los conceptos semióticos culturales para Bystrina (1999) y Wulf (2000), que reflexiona sobre los procesos creativos, la fantasía y la imaginación.

Palabras clave: Cordel, imagerías, cultura del Nordeste

“AS PROEZAS DE JOÃO GRILO”: IMAGINÁRIOS DA CULTURA NORDESTINA IMPRESSOS EM POESIA DE CORDEL

1. Introdução

Os folhetos de cordel imprimem em suas páginas um discurso que materializa e nos permite ter acesso a uma parte do imaginário social nordestino, possibilitando a identificação de elementos que fazem parte do cotidiano da região, no contexto em que vive cada poeta especificamente, e que têm origem em uma tradição que, muitas vezes, se pratica, mas que não se sabe exatamente qual a sua origem, quais os seus significados primeiros, obedecendo-se apenas aos significados imediatos.

Então, a análise dos folhetos é feita em seus discursos, imagens, temas, abordagens, vocabulários e tantos outros elementos que nos permitem identificar os significados culturais que compõem o todo do cordel, e que fazem com que ele seja até hoje, com a concorrência de tantas outras mídias, ainda uma fonte de informações sobre o cotidiano e sobre as tradições, principalmente do Nordeste Brasileiro. O folheto é um objeto cultural que é composto por outros traços culturais em sua linguagem, seus temas, abordagens, personagens etc.

Nosso objetivo neste trabalho é identificar os elementos distintivos da cultura do Nordeste presentes do discurso dos folhetos, interpretar os significados dos modos como as tradições nordestinas se manifestam nos versos de cordel. Para isso, devemos realizar uma revisão bibliográfica acerca de conceitos da semiótica da cultura que se referem à transferência da realidade para as páginas de uma mídia que mescla ficção e cotidiano, ou seja, à produção textual criativa.

Este folheto conta a história de um personagem que reúne diversos dos estereótipos que compõem a imagem do sertanejo e que servem de elementos simbólicos para a criação de textos literários que possam identificar traços distintivos do Nordeste. Personagem João Grilo não tem uma referência única na realidade cotidiana, mas representa um conjunto de elementos e características que podemos identificar na historicidade do Nordeste Brasileiro.

Podemos reconhecer e interpretar dados culturais que podem ser atribuídos ao imaginário local e coletivo, e que legitimam a tradição, criando um universo simbólico em torno de manifestações de símbolos e significados e que fazem os folhetos transitarem entre a realidade cotidiana e o imaginário que legitima as tradições que se perpetuam nos versos, a partir da criação de imagens e estereótipos do Nordeste, do popular, do sertanejo.

2. Imaginário e Cultura

Consideramos que o imaginário e suas atividades criativas localizam-se nos campos finitos de significação, entendidos como as demais realidades que se constituem no interior da realidade cotidiana, que se coloca como uma realidade mais ampla por ser a realidade em si, nas quais se encaixam os sonhos, as experiências de transe, as realidades virtuais e os contratos de leitura que os indivíduos assumem com as obras de arte. É o que Bystrina (1999) considera como as estruturas fundamentais do pensamento e que já existiam no período pré-humano da história.

Fantasia e imaginário se misturam à realidade dos poetas, viram folhetos de cordel e tornam-se permanentes através de seus aparatos técnicos. E sua percepção pressupõe uma tradição, um conjunto de símbolos reconhecidos culturalmente para que as imagens dos níveis de realidade sejam mentalmente criados e compreendidos, para que haja a possibilidade de interpretação.

A capacidade imaginativa, segundo Wulf (2000), permite transformar o mundo exterior em mundo interior; criar, manter e transformar mundos imagéticos interiores de origens e significados variados. “A fantasia tem uma estrutura de quiasma, na qual interior e exterior se cruzam.” (WULF, 2000, p. 3) É o que possibilita a existência das artes, entre elas a literatura, que mesmo que se considere como ficção, ela parte da realidade, da adaptação de fatos possíveis, da materialização desta imaginação em linguagem, em discurso, em texto escrito ou falado. Os folhetos de cordel fazem isso e mesclam à sua realidade elementos de literatura e contam a sua história a partir de fatos cotidianos e imaginários.

“AS PROEZAS DE JOÃO GRILO”: IMAGINÁRIOS DA CULTURA NORDESTINA IMPRESSOS EM POESIA DE CORDEL

Segundo Wulf (2000), o imaginário usa o simbólico para existir e o simbolismo depende das capacidades imaginativas dos sujeitos que o interpretarão, para que seja possível ver uma coisa em vez de outra ou evocar imagens. É isto que acontece na mente das pessoas que tomam conhecimento de fatos aos quais não estiveram presentes, por exemplo. É isto que a mídia proporciona ao construir realidades e apresentá-las a sua audiência. E o cordel, como mídia, não é diferente. Ele usa o imaginário para construir seus textos e o público usa o imaginário para compreendê-lo e para ter acesso, através da linguagem, à realidade do poeta.

O imaginário, segundo Wulf (2000), trata-se de uma força coletiva que gera elementos da cultura e atua, inclusive, nas percepções que o sujeito tem de seu cotidiano. Assim, o autor elenca três tipos de manifestação da imagem: como presença mágica, como representação mimética e como simulação técnica.

Compreendemos que o imaginário presente nos folhetos de cordel situa-se no campo da imagem como representação mimética, em que o poeta tenta transportar para os versos a sua percepção da realidade, tenta imitá-la, não de modo literal, mas a partir de suas experiências, de sua compreensão cultural, a partir de toda a historicidade que o envolve.

“Portanto, o processo de criação artística objetiva a configuração de uma imagem que está diante dos olhos interiores do pintor ou poeta. O esboço da criação se dissolve mais e mais na imagem, que surge em um meio diferente do esboço imaginado. Aqui ocorrem mudanças, omissões, complementações e coisas do gênero, de modo que só existe uma semelhança limitada.” (WULF, 2000, p. 8).

A representação da realidade nos textos dos folhetos como textos criativos é uma atividade de mediação cultural em que se coloca no papel (materialização da linguagem) um imaginário sobre determinados recortes do cotidiano. O imaginário, assim, realiza-se nas atividades mentais e, assim, nos campos finitos de significação. Para que demais indivíduos tenham acesso a este campo, é necessário que haja uma linguagem, um universo simbólico que o transporta para a realidade cotidiana. O imaginário passa a ser acessível a outros indivíduos e a representar diferentes níveis de realidade.

Segundo Bystrina (1999), as raízes da cultura estão justamente na existência destas atividades mentais. “Localizamos nelas modelos estruturais relativamente invariantes e universais estocados na tradição cultural.” (BYSTRINA, 1999, p. 1) Podemos tomar as reflexões sobre os sonhos como base de reflexão sobre os textos criativos. Assim como os sonhos, que seriam os primeiros textos imaginativos/criativos, os textos da literatura são representações de imagens produzidas na psique humana e vivenciadas, não durante o sono, mas fora da realidade cotidiana, em um recorte espaço-temporal, que transporta os indivíduos para outro nível de realidade, que é parte um contrato de leitura.

Os seres humanos têm a necessidade de fugir da realidade cotidiana para representá-la e compreendê-la. Seja em sonhos e jogos, como menciona Bystrina (1999), seja com a ficção, resultado de atividades imaginativas. Kundera apud Bystrina (1999) considera que o sonho, a capacidade de viver o não acontecido, faz parte das necessidades mais profundas do ser humano.

3. “As proezas de João Grilo”

O folheto “As proezas de João Grilo”, de João ferreira de Lima, conta a história de um órfão de pai que precisava de estratégias para sobreviver com a mãe diante da miséria da região onde viviam. Era “pequeno, magro e sambudo”, como uma vítima dos poucos recursos e da seca do Sertão. Além disso, era fofoqueiro e “dava notícia de tudo”. As características que são apresentadas

“AS PROEZAS DE JOÃO GRILO”: IMAGINÁRIOS DA CULTURA NORDESTINA IMPRESSOS EM POESIA DE CORDEL

pelo poeta fazem referência a uma imagem forte do Nordeste Brasileiro que tem a ver com os homens sofridos pelas situações de seca, de pobreza e de grandes dificuldades.

*“João Grilo foi um cristão
Que nasceu antes do dia
Criou-se sem formosura
Mas tinha sabedoria
E morreu depois das horas
Pelas artes que fazia.” (FERREIRA DE LIMA, 2007, p. 1).*

A análise aqui proposta identifica as características imagéticas do Nordeste que integram a construção do imaginário da região como um campo finito de significação e que, carregando-os como traços culturais na produção criativa realizada no folheto. Estes traços podem ser identificados através das linguagens utilizadas, dos contextos descritos, dos cenários onde João Grilo realiza suas ações e pela própria caracterização do personagem com referências a estereótipos do Nordeste e representando uma personificação das situações de superação de dificuldades típicas da região, que costumam ser caracterizadas por períodos de seca.

Os personagens que interagem com João Grilo são vaqueiros, padres, comerciantes, que não existem apenas no Nordeste, mas suas descrições compõem, junto com as do protagonista, um cenário que remete à imagem do estereótipo do sertanejo. Além de personagens mitológicos, como o Lobisomem, que aparece na noite do nascimento de João Grilo. Ele interage também com um rei egípcio, o que coloca as duas culturas em confronto e permite ainda mais reconhecimento de elementos característicos do nordestino, dos hábitos e comportamentos que o distinguem.

Com marcas de oralidade, o folheto usa termos coloquiais e do cotidiano local. As palavras utilizadas no texto são bem características do vocabulário nordestino: “garapa” (mistura de água com açúcar), “fedorento” (adjetivo para mal cheiro), “beçudo” (lábios grandes), “trepado” (em cima), além de expressões como “meter o dedo na goela” (colocar o dedo na garganta para provocar o vômito) e “égua besta da peste” (uma pessoa muito chata).

Temos, no discurso Ferreira de Lima (2007), elementos de fantasia se misturam à realidade de um território e compõe sobre ele um relato histórico, político, crítico e ao mesmo tempo sutil, cômico e educativo através da legitimação de situações sociais através da linguagem. A percepção dos seres humanos sobre a realidade está muito ligada às questões culturais que envolvem sua formação e isso se manifesta em produções artísticas, como no folheto.

As semânticas culturais manifestas no folheto oferecem conotatividade à linguagem utilizada. “Natureza do cão”, por exemplo, significa personalidade do demônio e não à biologia dos cachorros, como uma interpretação denotativa poderia sugerir. Outro exemplo é o uso da palavra “assombrar” com o sentido de “assustar”, que é comum no vocabulário cotidiano do Nordeste. “Gogó” como sinônimo de garganta, e diversos outros exemplos no decorrer dos versos, que não identificaremos todos aqui, pois este não é o nosso objetivo, apenas apresentá-los como traço cultural manifesto no folheto.

Os contextos, as ações e as intrigas que são apresentados no folheto também nos oferecem dados culturais. São situações descritas que se repetem no cenário nordestino, que também configuram elementos que podem ser interpretados como signos da cultura. João Grilo ficando órfão muito cedo, aos sete anos de idade, pescava diariamente, o que configura uma situação de trabalho infantil com o objetivo de conseguir alimento. No interior do Nordeste é comum que as crianças comecem a trabalhar cedo, partindo da ideia da família de que o trabalho dignifica o homem.

Sem estudar, era de João Grilo a função de provedor, mesmo quando criança:

*“A mãe de João Grilo disse:
Choro por necessidade
Sou uma pobre viúva
E tu menor de idade
Até da escola saíste;
João lhe disse: ainda existe
O mesmo Deus de bondade*

*A senhora pensa em carne
A cinco mil réis o quilo
Ou talvez no meu destino
Que à força hei de segui-lo?
Não chore, fique bem certa
A senhora só se aperta
Quando matarem João Grilo.” (FERREIRA DE LIMA, 2007, p. 12).*

As perguntas feitas pelo sultão e respondidas por João Grilo também têm conotações culturais. Mesmo que o cenário seja transposto para o Egito, as respostas estão situadas no contexto nordestino. Como é o caso do verso que segue em que a pergunta se refere à prática das cantorias de viola realizadas no Nordeste.

*“Grilo, você me responda
Em termos bem divididos
Uma cova bem cavada
Doze mortos estendidos
E todos mortos falando
Cinco vivos passeando
Trabalham com três sentidos*

*Esta cova é uma viola
Com prima, baixa e bordão
Mortas são as doze cordas
Quando canta um cidadão
Canta, toca e faz o verso
Cinco vivos num progresso
São cinco os dedos da mão.” (FERREIRA DE LIMA, 2007, p. 19).*

O sobrenatural é um elemento textual que nos permite identificar com muito mais clareza os elementos criativos, imaginários. O personagem mitológico Lobisomem aparece na noite do nascimento de João Grilo, o que torna o protagonista ainda mais especial, já que neste dia a cidade estava envolta de elementos mágicos. E era este indivíduo de características mágicas que personificaria o desejo de mudança, de superação e de conquista do povo do Nordeste.

*“Na noite que João nasceu
Houve um eclipse na lua
E detonou um vulcão
Que ainda hoje continua
Naquela noite correu
Um lobisomem na rua.” (FERREIRA DE LIMA, 2007, p. 1).*

“AS PROEZAS DE JOÃO GRILLO”: IMAGINÁRIOS DA CULTURA NORDESTINA IMPRESSOS EM POESIA DE CORDEL

Quando o poeta relata que João Grilo “chorou no bucho da mãe”, ou seja, que o protagonista teria chorado enquanto ainda era um feto, temos um elemento muito forte da cultura que se refere às crenças. Quando uma criança chora antes de nascer, significa que ela nascerá com um dom especial, que merecerá destaque. João Grilo estava predestinado a não ser um homem comum e fora agraciado com o dom da esperteza.

*“E nasceu de sete meses
Chorou no bucho da mãe
Quando ela pegou um gato
Ele gritou: não me arranhe!
Não jogue neste animal
Que talvez você não ganhe!” (FERREIRA DE LIMA, 2007, p. 1).*

Os cenários descritos no folheto como plano de fundo para as aventuras de João Grilo são cenários típicos da região. As árvores que são mencionadas, os rios, o clima, as igrejas são os cenários principais dos acontecimentos das cidades pequenas do interior. Todos estes elementos, juntos, constroem as imagens do Nordeste, mais especificamente do Sertão, apresentadas no folheto, através de causos de ficção pelas ações realizadas por João Grilo.

A capacidade imaginativa do poeta permite que a realidade na qual está inserido seja transmitida com leveza, com poesia e com graça, como é o caso da caracterização cômica de João Grilo e de suas formas de sobressair àqueles a quem normalmente é atribuído poder. Como uma obra de cunho cultural, as fronteiras entre a realidade e a imaginação não se distinguem com clareza, nos levando novamente a pensarmos nos folhetos como crônicas da região. Trata-se da forma de apresentar a percepção que os poetas têm do mundo, referindo-se a elementos simbólicos de sua tradição.

O protagonista que usa a esperteza para enganar seus interlocutores e passar por situações de dificuldade, em que outras pessoas poderiam prejudicá-lo de alguma forma, ou mesmo para fazer brincadeiras, que funcionam como críticas, a figuras que representam instituições de poder, como é o caso do padre (Igreja) e o sultão (Estado). Ele representa uma espécie de herói que consegue sair da situação de vítima e passa a ser respeitado por sua esperteza, mas ainda sem livrar-se de preconceitos de classe social, fazendo diversas críticas à realidade, principalmente a situações de exploração.

*“Eu estando esfarrapado
Ia comer na cozinha
Mas como troquei de roupa
Como junto da rainha...
Vejo nisto um grande ultraje
Homenageiam meu traje
E não a pessoa minha.” (FERREIRA DE LIMA, 2007, p. 32).*

A arte carrega consigo uma série de diálogos entre o imaginário e as práticas cotidianas, que envolvem a fantasia e permitem os processos criativos e sua compreensão. Assim, entendemos que as artes são mídias de transmissão de realidades subjetivas, interpretáveis como campos finitos de significação. O folheto nos permite identificar traços da cultura nordestina que são explicados por momentos históricos, por questões geográficas, por referências a hábitos e costumes, por legitimações de instituições e personagens.

4. Considerações Finais

As linguagens, os tipos característicos de personagens e cenários nos oferecem neste folheto alguns dos elementos distintivos da cultura nordestina e que nos permitem reconhecê-la em um texto criativo. Estes elementos nos mostram onde a realidade cotidiana se insere na ficção e a ficção na realidade cotidiana. A forma de fazer estes relatos é resultado de todo um diálogo cultural no qual o poeta está inserido e que, portanto, os injeta no texto e possibilita a compreensão e reconhecimento destes traços a partir da identificação e interpretação da linguagem utilizada nos versos.

O folheto sobre João Grilo é uma manifestação cultural do Nordeste por si só e que contém diversos elementos textuais que nos permitem identificar os traços que distinguem a região, apresentando especificidades linguísticas, conotativas na sua interpretação, descrevem cenários típicos da região e as intrigas envolvem situações e personagens que também são comuns no Nordeste brasileiro, mesclados de uma produção criativa dos poetas que dão permanência aos versos.

Como representativo da região, João Grilo é personagem que extrapola as fronteiras do folheto de João Ferreira de Lima e inspira outros autores. Ariano Suassuna, Zé do Jati e Arievaldo Viana são exemplos de quem vê em João Grilo uma personificação da cultura nordestina e a ele atribuem novas intrigas, contam novas histórias, mantendo sempre a figura crítica que bebe no imaginário social para registrar uma realidade da região.



Referências

BAITELLO JR., Norval. *O tempo lento e o espaço nulo. Mídia Primária, Secundária e Terciária*. In: FAUSTO NETO, Antônio et al. (Org). *Interação e sentidos no ciberespaço e na sociedade*. Porto Alegre, EDIPUCRS, 2001. Disponível em: <http://www.cisc.org.br/portal/pt/biblioteca/viewdownload/7-textos-de-norval-baitello-junior/10-o-tempo-lento-e-o-espaco-nulo-midia-primaria-secundaria-e-terciaria.html> Acesso em 26 de maio de 2015

BERGER, Peter e LUCKMANN, Thomas. *A construção social da realidade: tratado de sociologia do conhecimento*. Petrópolis: Vozes, 1985

BETH, Hanno e PROSS, Harry. *Introducción a la ciencia de la comunicación*. Barcelona: Anthropos, 1990.

BYSTRINA, Ivan. *Cultura e Devoração: as raízes da cultura e a questão do realismo e do não-realismo dos textos Culturais*. Palestra proferida na Pós-graduação em Comunicação e Semiótica da PUC-SP em 12/10/1990. Disponível em: <http://www.cisc.org.br/portal/pt/biblioteca/finish/21-textos-de-ivan-bystrina/66-cultura-e-devoracao.html> Acesso em 26 de maio de 2015

FERREIRA DE LIMA, João. *Proezas de João Grilo*. Fortaleza: Tupynanquim, 2007.

(NÃO) É SÓ UMA PIADA HUMOR E POSICIONAMENTO POLÍTICO NO TALK SHOW

Julia Lery

Pesquisadora do Programa de Pós Graduação Strictu Sensu em Comunicação Social da PUC Minas e bolsista CAPES. leryjulia@gmail.com.

Resumo

Com o objetivo de compreender o posicionamento político e as estratégias discursivas do humor politicamente incorreto na televisão, este artigo busca examinar os talk shows *Agora é Tarde* e *The Noite*. Os efeitos causadores da comicidade são analisados semiótica e politicamente, bem como o humor em estilo *stand-up*, o hibridismo com a realidade e a fragilidade do pacto ficcional nesses programas.

Palavras-chave: Talk show, politicamente incorreto, sátira, *Agora é Tarde* e *The Noite*

Abstract

Aiming to understand the political positioning and the discursive strategies of politically incorrect humor on Brazilian television, this article intends to examine the talk shows *Agora é Tarde* and *The Noite*. The causative effects of the comical are analyzed semiotically and politically, as well as stand-up comedy, hybridity with reality and the fragility of the fictional pact in these programs.

Keywords: Talk show, politically incorrect, satire, *Agora é Tarde* and *The Noite*

Resumen

Con el objetivo de entender el posicionamiento político y las estrategias discursivas de humor políticamente incorrecto en la televisión brasileña, este artículo tiene por objeto examinar los talk shows *Agora é Tarde* y *The Noite*. Se analizan los efectos causales de la comicidad semiótica y políticamente, así como humor en estilo stand-up, la hibridación con la realidad y la fragilidad del pacto de ficción en estos programas.

Palabras clave: Talk show, políticamente incorrecto, sátira, *Agora é Tarde* y *The Noite*

1. Introdução - Cinismo e produção midiática

Um dos grandes paradoxos da programação midiática atual, conforme identifica Turner (2010), está na parcela de espectadores que consome programas de humor que envolvem temas como atualidades e sátira política, mas não consome as próprias notícias nos jornais. Para o autor, esse fenômeno está ligado ao descrédito do modelo de jornalismo “imparcial” e “objetivo”, e na aposta do público em um modelo midiático opinativo, que mistura humor com assuntos atuais.

Safatle (2008) chega a afirmar que a televisão contemporânea leva até seu público um conteúdo *previamente ironizado*, que está em constante autonegação. Isso seria uma resposta ao distanciamento que o próprio espectador estabelece do conteúdo midiático. Ele é capaz de se entreter com um programa televisivo e até mesmo aceitar seu conteúdo político, mas é uma crença irônica, que o autor chama de “crença desprovida de crença” (SAFATLE, 2008, p.97). Em outras palavras, é através da ironia e da autonegação que a sociedade “pós-ideológica”, como Safatle classifica a contemporaneidade, perpetua suas relações de poder. O que acontece é uma aceitação cínica do conteúdo, uma vez que o espectador nota, mas não se prende às contradições que possam existir entre aquele conteúdo midiático e sua identidade ou crença.

Para a melhor compreensão de como essas relações de ideologia, política e manutenção do pensamento hegemônico estão presentes na cultura midiática brasileira, proponho a análise de dois programas da televisão aberta que deixam bastante clara essa relação de autonegação do conteúdo, tanto pela postura cínica de seus apresentadores, quanto pelo humor assumidamente “sem limites”¹ misturado a assuntos da semana, entrevistas, música e *stand-up comedy* (performance humorística sem personagens, baseada em piadas extraídas do cotidiano). *Agora É Tarde*, programa da Rede Bandeirantes, já foi apresentado por Danilo Gentili, mas atualmente está a cargo de Rafinha Bastos, e é exibido de terças a sextas-feiras à meia-noite. O concorrente *The Noite*, do SBT, é apresentado por Gentili de segunda a sexta-feira no mesmo horário. Ambos são ambientados no formato de talk show, recebem entrevistados, têm uma banda, um locutor e plateia, que ri e aplaude as piadas. Além disso, ambos os apresentadores foram lançados pelo CQC (programa exibido na Rede Bandeirantes), e são sócios no grupo Comedians, em São Paulo, onde ambos apresentam seus shows de *stand-up*.

2. Análise de casos, públicos e significações

Turner identifica, quando se refere aos programas de humor e opinião estadunidenses, ingleses e australianos, que a figura de autoridade na televisão, antes reservada ao jornalista “imparcial”, passa a se concentrar na celebridade que apresenta o programa opinativo. É fácil notar, no programa apresentado por Rafinha Bastos, como essa autoridade do apresentador/anfitrião é respeitada. A plateia é selecionada pela produção para ser favorável ao apresentador independentemente do posicionamento tomado, como se evidencia no programa exibido no dia 01/04/2014, em que Rafinha pede um momento de seriedade e convence a todos, por cerca de quatro minutos, de que queria pedir desculpas à cantora Wanessa Camargo por uma piada de mau gosto que fez com ela há alguns anos². Ao acreditar no pedido de desculpas, a plateia aplaude em admiração. Quando Rafinha Bastos desmascara a piada, dizendo que é primeiro de abril, novamente é aplaudido, pela mesma plateia.

É um jogo cínico que se dá entre a compreensão racional do que é reprovável na piada e a sua exaltação baseada no sensível. Ri-se, no caso da piada citada, pela quebra de expectativa, pela transformação de um momento sério em cômico. O riso anedótico, porém, se transforma em riso maldoso em questão de segundos, quando a experiência sensível se torna passado, e a intencionalidade da piada, que é a reafirmação de uma conduta ofensiva, se expõe. É no âmbito da intencionalidade que os códigos interpretativos passam a ser tensionados, e se torna possível avaliar a intenção política do humor.

A cultura midiática certamente é um lugar privilegiado para a compreensão da luta cultural e do que é hegemônico em uma sociedade, e daí a importância de se compreender os gêneros televisivos. Embora o talk show esteja em constante transformação, de modo a apresentar rupturas, tanto entre programas diferentes quanto em diversas épocas do mesmo programa, Silva (2013) afirma que a noção que prevalece socialmente a respeito dos gêneros televisivos se aproxima ao conceito de formação discursiva de Foucault: “segundo o qual a compreensão dos fenômenos contemporâneos resulta de uma série de disputas discursivas históricas que tendem a apagar as rupturas em nome das continuidades” (SILVA, 2013, p. 126). Pensando deste modo, a autora conclui que quando audiência, crítica ou mesmo produção se dedicam à análise de um programa televisivo, a definição, interpretação e avaliação que fazem daquele produto estará atravessada pela ideia de gênero.

Na análise histórica do talk show brasileiro, Silva identifica *Jô Soares Onze e Meia* (exibido pelo SBT) como pioneiro em sucesso e reconhecimento pela crítica. Isso logo transformou o programa em uma régua para que se medisse todos os talk shows que viessem a surgir no futuro. Mesmo que mais de vinte anos depois do lançamento do *Jô Soares Onze e Meia*, o programa de Danilo Gentili chegou ao SBT com uma proposta parecida: voltar a atrair anunciantes para o horário da noite. Em contraste com este “parâmetro” que parece ser o programa de Jô Soares, *The Noite* é um programa com menos “talk” e mais “show”: além das entrevistas, que muitas vezes se transformam em verdadeiros vídeos institucionais do SBT, como o programa com Rachel Sheherazade exibido em 12/03/2014, Gentili aposta em piadas *stand-up*, que faz sobre um cenário diferente, uma cortina de teatro, encenações durante as entrevistas, jogos com os entrevistados, e alguns convidados que não estão relacionados às entrevistas, como modelos de competições de camisetas molhadas.

Agora é Tarde com Rafinha Bastos, por sua vez, pretende vender a imagem de um programa mais crítico do que *The Noite*, se aproximando um pouco de um padrão estabelecido por Jô Soares de diálogo com o jornalismo. O cenário cheio de livros e os óculos de aros quadrados que o apresentador usa ocasionalmente tentam combinar com seu humor ácido, que faz piadas lendo as manchetes do dia. Um quadro do programa critica os piores momentos da TV brasileira, e o apresentador tende “apertar” seus convidados nas entrevistas. Ainda assim, existem momentos de pura zombaria, em que palhaços e anões invadem o palco. O humor se mantém, assim, como protagonista, e não como estratégia para obter informações.

Enquanto Danilo Gentili frequentemente faz uso de um humor autoderrisivo, se denominando “burro” e reforçando suas origens humildes, Rafinha Bastos constrói a imagem de pessoa instruída, enfatizando sua formação de jornalista e adotando uma postura que se pretende mais crítica. Independente dessas diferenças, porém, o humor satírico é o que predomina nas piadas de ambos os apresentadores.

A sátira consiste, para Minois (2003), em uma forma de humor por muitas vezes ofensiva, insolente, agressiva, que pode à primeira vista parecer progressista, mas que tem como característica original se preocupar em proteger a ordem social. Ela gera um riso que tem como verdadeiras vítimas aqueles que riem. Minois denuncia que “A zombaria política generalizada, longe de desembocar na subversão, acaba contribuindo para banalizar as práticas de denúncia” (MINOIS, 2003, p.593).

Tomemos como exemplo o *The Noite* do dia 12/03/2014, quando Danilo Gentili entrevista a jornalista Rachel Sheherazade, companheira de emissora que, na época, estava sendo acusada de incitação à violência por ter legitimado a ação de um justiceiro que havia amarrado pelo pescoço, nu, em um poste, um menino negro acusado de ser um ladrão. Gentili dá à entrevistada a oportunidade de se explicar, e ela esclarece que compreendia a atitude do justiceiro, mas que não a estimulava. O apresentador pergunta cinicamente: “então você não acha que eu posso prender no

(NÃO) É SÓ UMA PIADA HUMOR E POSICIONAMENTO POLÍTICO NO TALK SHOW

poste se eu não fui com a cara de alguém?”, e, frente a negativa de Sheherazade, continua: “então solta, Juliana”. A câmera se desloca para um canto do estúdio no qual a assistente de palco mostra, preso a um mastro, o humorista Murilo Couto, parte do elenco do programa, seminu, gritando.

Apesar da negação verbal da incitação à violência, a piada com o tema ameniza claramente o conflito. A imagem do humorista preso ao poste estabelece uma relação de sátira com o ocorrido, mas essa abordagem cria uma aparência de falsa simetria. O cômico que ridiculariza a situação de Murilo Couto preso ao poste no estúdio de *The Noite* silencia questões mais profundas sobre o adolescente preso ao poste no Aterro do Flamengo: o fato de o garoto ter sido espancado e levado uma facada na orelha, de ser adolescente, de ser negro, da cena remeter a um pelourinho de menos de dois séculos atrás, nada disso teve espaço nessa piada. A sátira, neste caso, fornece o quadro narrativo necessário para que essas práticas aconteçam, conforme identifica Safatle na sociedade “pós-ideológica”.

Esse tipo de humor, que os próprios Rafinha Bastos e Danilo Gentili denominam *politicamente incorreto*³, certamente não é uma unanimidade entre o público das emissoras em que os programas são exibidos. Em uma rápida análise mercadológica de produtos semelhantes em outros países, Turner (2010) afirma que seu sucesso se deve ao fato de terem um público segmentado, porém fiel, e cuja segmentação atende à demanda publicitária. Pela forma como os programas *Agora é tarde* e *The noite* delinham seu público-alvo, é possível inferir que os anunciantes estimem espectadores de classes sociais dominantes.

Para a compreensão de como esse recorte está diretamente ligado ao conteúdo, é interessante notar um aspecto que o sociólogo Jessé Souza (2010) indica como característico da classe que denomina de batalhadores brasileiros, os trabalhadores que, embora tenham tido alguma ascensão econômica, se encontram à margem da classe média pelas relações de trabalho às quais se submetem e a dominação simbólica que sofrem. Ele afirma que para esta classe a religião é elemento fundamental para a construção do mundo, uma vez que valoriza trajetórias exemplares, solidariedade entre familiares e vizinhos, e prospecção de uma vida melhor. As principais religiões responsáveis pela formação ética e moral dos batalhadores brasileiros são as pentecostais e neopentecostais. Os programas humorísticos, em uma clara negação de valores das classes trabalhadoras, satirizam pastores e religião, deixando claro seu interesse em desqualificar o que quer que seja identificado como manifestação popular.

No programa *Agora é Tarde* do dia 08/04/2014, em que Rafinha Bastos entrevista o deputado Jair Bolsonaro, o apresentador propõe uma brincadeira semelhante a um jogo da verdade, na qual o apresentador afirma pensar que o Pastor Marco Feliciano⁴ é gay. Os problemas dessa piada são vários. Não há razão para se esgotar no questionamento de uma orientação sexual ser motivo de piada. O que busco aqui é mostrar como a derrisão de uma liderança religiosa sem acusações consistentes ou argumentos está diretamente ligada ao posicionamento político do programa, e ainda assim, isso não significa que seu posicionamento seja contrário ao poder⁵.

O ponto é que, ao tornar evangélicos motivo de piada, para além de defender o Estado laico, que seria um objetivo louvável, os programas humorísticos continuam a afrontar a mesma parcela da população que já afrontavam com piadas racistas e classistas: as classes sociais desprivilegiadas. Nenhum ruralista ou político defensor dos interesses da elite esteve presente no sofá de Rafinha ou de Gentili para entrar no jogo cínico de ironias e alfinetadas das entrevistas dos anfitriões humoristas.

3. Só uma piada? - Humor, posicionamento político e o mundo entre parênteses

É importante entender que, embora os programas humorísticos tenham a capacidade de intervir até na política formal, conforme identificou Turner, eles não têm responsabilidade com o real em si, e por isso é possível que seus posicionamentos sejam tão explícitos e tão enfáticos, o que não acontece em outros produtos midiáticos.

De acordo com a teoria de Wolfgang Iser sobre a ficção, o mundo ficcional é produto de uma relação que mistura real e imaginário, transgredindo ambos os universos: o do real, pois “irrealiza-o” com o imaginário, e o do imaginário, pois realiza-o com elementos do real, transformando-o assim em um texto inteligível. A maior potência política da ficção está exatamente na possibilidade de trazer novas perspectivas ao real. Essa mistura entre real e imaginário, porém, não está em partes iguais em todos os produtos do gênero ficcional. A seleção de elementos que partem do real ou do imaginário fica por conta do autor. Para Iser, uma das características que diferencia o ato de fingir do texto que trata do real é a ausência de critérios nessa seleção de elementos, de maneira a se criar um novo mundo, um novo campo de referências. “Assim, os elementos escolhidos terão outro peso do que tinham no campo de referencia existente” (ISER, 2002, p.962).

No caso do humor satírico como o dos programas de televisão analisados, o papel do real é muito proeminente, o que o diferencia dos discursos ficcionais midiáticos. A sátira não é propriamente um discurso ficcional, e embora possa ser analisada em termos do que há de real e de imaginário, a melhor maneira para descrevê-la é como ficcionalizante. O mundo criado pelo humor satírico em estilo *stand-up* de Rafinha Bastos e Danilo Gentili tem fronteiras muito frágeis em relação ao mundo real: é característica do *stand-up* não criar personagens, não criar ambientações, fantasias ou elementos lúdicos. Os critérios de seleção, porém, não seguem definitivamente uma regra de conduta como os do jornalismo objetivo, e exatamente por essa razão se mantém a preocupação ressaltada por Turner de que as incursões desses programas ao real noticioso possa fazer com que o público tome seu conteúdo por informativo.

Enquanto um filme, uma novela, quadrinhos, ou até uma crônica de humor delimitam o mundo com o qual fazem piadas, colocando-o todo entre parênteses e separando-o do mundo real, ainda que hajam muitas referências de real nesses formatos, o humor *stand-up*, com assuntos da atualidade e convidados famosos apresentado nos programas *The Noite* e *Agora é Tarde* lida com elementos extraídos do real de uma maneira muito mais direta, mantendo relações intertextuais com notícias, personalidades da vida pública, contando com entrevistas, etc., de forma que a criação de um mundo à parte fica restrita à poucos momentos do show. Por essa razão, o humor politicamente incorreto e excludente, que não deixa de estar presente em outras formas de discurso cômico ficcional, se torna mais incômodo quando em forma de *stand-up* em uma TV aberta, e certamente mais poderoso na luta cultural pelas significações.

4. Considerações Finais

Em um artigo para a revista Carta Capital de 31/07/2014, denominado *Mussum e o país ingênuo que não existe mais*, o jornalista Matheus Pichonelli argumenta contra a ideia de que, nos anos 80, tempo dos Trapalhões, o humor excludente era melhor aceito porque o Brasil era um país ingênuo ou igualitário. Ele defende que visibilidade da reivindicação por um humor mais democrático que se vê hoje começa a surgir no Brasil por causa de uma história de acúmulo de lutas sociais, políticas públicas, campanhas e debates. Por isso esse anseio por um humor democrático deve ser respeitado.

Somado ao acúmulo de repertório conquistado pelas lutas sociais apontado por Pichonelli, a maior cobrança de alguns segmentos sociais por um humor engajado, e não excludente, coincide com o momento em que o humor no Brasil passa a fazer incursões ao *stand-up*, rompendo, portanto, com aspectos do pacto ficcional, e trazendo a realidade da opressão e da exclusão de maneira mais óbvia. De alguma forma, essa mudança é percebida pelos segmentos que negam o humor *politicamente incorreto* brasileiro contemporâneo.

Este tipo de movimento é importante, pois se baseia na premissa defendida neste artigo de que a visibilidade ou legitimidade de um discurso não se desfaz quando ele é veiculado em forma

de piada. Não existe compromisso com o real no discurso humorístico, e nem é isso que se pretende defender aqui, mas certamente existe um compromisso político com ideologias ou leituras de mundo, legitimadoras ou questionadoras da dinâmica social vigente.



Referências

- HALL, Stuart. *Da Diáspora*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.
- ISER, Wolfgang. *Os atos de fingir ou o que é fictício no texto ficcional*. In: LIMA, Luiz Costa (org). *Teoria da literatura em suas fontes*. Vol. 2. 3ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002
- JAIR BOLSONARO. *Agora é Tarde*. São Paulo: Band, 8 de abril de 2014.
- MINOIS, Georges. *História do riso e do escárnio*. São Paulo: Editora UNESP, 2003.
- NEGO DO BOREL. *Agora é Tarde*. São Paulo: Band, 1 de abril de 2014.
- ARANTES, Pedro; Ângelo Ravazi; Massa Real. *O riso dos outros*. Pedro Arantes. Ângelo Ravazi. Massa Real. 2012. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=uVyKY_qgd54>
- PICHONELLI, Matheus. *Mussum e o país ingênuo que não existe mais*. In: Carta Capital. São Paulo: Carta Capital, 31 de julho de 2014.
- RACHEL SHEHERAZADE. *The Noite*. São Paulo, SBT, 12 de março de 2014.
- SAFATLE, Vladimir. *Cinismo e falência da crítica*. São Paulo: Boitempo, 2008.
- SILAS MALAFAIA. *The Noite*. São Paulo, SBT, 31 de março de 2014.
- SILVA, Fernanda M. da. *Marcos históricos do talk show no Brasil: uma análise dos programas Globo Gente e Jô Soares Onze e Meia*. Galáxia (São Paulo, Online), n.25, p.123-134, jun 2013.
- SOUZA, Jessé. *Os batalhadores brasileiros. Nova classe média ou nova classe trabalhadora?* Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.
- TURNER, Graeme. *Ordinary people and the media – the demotic turn*. New York: Routledge, 2010.

Notas

¹ No documentário *O riso dos outros* (Arantes, 2012), ambos os apresentadores dos programas analisados, Rafinha Bastos e Danilo Gentili, afirmam não acreditar na existência de limites para o humor, desde que consigam fazer a plateia rir.

² Em setembro de 2011, quando integrava a bancada do programa CQC, Rafinha falou, sobre Wanessa Camargo grávida: “comeria ela e o bebê”. Foi afastado da Rede Bandeirantes e processado pela cantora.

(NÃO) É SÓ UMA PIADA HUMOR E POSICIONAMENTO POLÍTICO NO TALK SHOW

³ No documentário *O riso dos outros* (Arantes, 2012), os humoristas Rafinha Bastos e Danilo Gentili reclamam da “ditadura do politicamente correto”, e reivindicam a liberdade do humor de ter qualquer um como alvo para piadas, que não devem ter nenhum limite ético pois são apenas piadas. Eles afirmam o caráter “politicamente incorreto” de seu humor.

⁴ Pastor evangélico e deputado, que na ocasião gerava polêmica por presidir a Comissão de Direitos Humanos da Câmara dos deputados de acordo com os preceitos da bancada evangélica.

⁵ Ver também o programa *The Noite* do dia 31 de março de 2014, quando Gentili entrevista Silas Malafaia, para outro exemplo de derrisão religiosa.

A COMUNICAÇÃO BILÍNGUE DO BAIRRO DA LIBERDADE

Marco Souza

Mestre e doutor em comunicação e semiótica, pesquisador do centro de estudos orientais da PUC-SP e professor da Universidade Presbiteriana Mackenzie na área de comunicação.

Cecília Saito

Mestre e doutora em comunicação e semiótica, pós-doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Comunicação da UNISO.

Resumo

Este artigo analisa o Bairro Oriental no Bairro da Liberdade na cidade de São Paulo para mostrar como a utilização espacial dessa extensão específica aparece como uma dimensão resultante das relações estabelecidas entre espaço e indivíduo através de valores culturais.

Palavras-chave: Mídia, cidade, bairro

Abstract

This article analyses the Oriental District area in the neighborhood of Liberdade in São Paulo, the text wants to show how the spatial use of this specific extension appears as a certain dimension of relations between space and individual through cultural values.

Keywords: Media, city, neighborhood

Resumen

Este artículo analiza el área del Distrito Oriental en el barrio de Liberdade, en São Paulo, el texto quiere mostrar cómo el uso espacial de esta extensión específica aparece como una cierta dimensión de las relaciones entre el espacio y el individuo a través de los valores culturales.

Palabras clave: Medios de Comunicación, de la ciudad, el barrio

Um bairro dentro de outro, essa é a dinâmica existente no Bairro da Liberdade na cidade de São Paulo que envolve a chamada região do Bairro Oriental¹ no Bairro da Liberdade, não é, na verdade, um bairro propriamente dito, mas apenas um espaço delimitado dentro do espaço da Liberdade. Esse espaço é, habitualmente, definido como uma localidade tradicional de comércio e também como uma espécie de micro-cosmos (tanto que é referido como um bairro inteiro) que possui determinadas características muito particulares que, mesmo sujeitas a algumas transformações advindas da passagem do tempo, persistem e acabam, em certo sentido, por “individualizá-lo” de maneira inconfundível.

No processo de urbanização-metropolitização da cidade de São Paulo, toda a formação histórica, social e cultural do espaço do Bairro Oriental é resultado de uma série de circunstâncias e de modificações. Entre esses dois pontos, a constituição desse espaço pode ser compreendida considerando-se aspectos econômicos e culturais do local e do grupo étnico que dele se apropriou. É por causa disso que a característica sempre lembrada e ressaltada é o entendimento do Bairro Oriental como resultante de uma concentração urbana feita por um determinado conjunto de pessoas que compartilham uma etnia comum. Por isso, a principal força de ocupação e de formação do Bairro Oriental advém, inicialmente, de uma população de imigrantes japoneses, mas, atualmente, esses predicados foram também assumidos por uma população de imigrantes chineses e coreanos. Com isso, é possível apontar a presença de uma etnia asiática que justifica a associação da palavra bairro com a palavra oriental. Portanto, o Bairro Oriental nunca foi um gueto porque nenhum dos componentes étnicos dessa população foi forçado a viver nessa área, muito pelo contrário, eles escolheram viver nessa área. Isso aconteceu, justamente, por uma série de fatores provenientes, principalmente, de questões econômicas².

A paisagem humana particular acabou condicionando a própria paisagem urbanística do Bairro da Liberdade. Algo que ocorreu porque certos grupos (como esse citado grupo étnico) criam, através de suas experiências pessoais, espaços na cidade e nele se reconhecem e elaboram referenciais para a mobilidade de suas necessidades sócio-econômicas e para a manutenção de suas identidades culturais. Por isso, é também indispensável considerar a interação indivíduo-grupo-espaço que envolve dimensões culturais, semânticas, estéticas, sociais e psicológicas. Afinal, entender como o elemento humano se relaciona com o elemento espacial, é entender como acontece uma parte significativa da configuração e da estruturação desse mesmo espaço. Uma possível definição para esse processo estaria na afirmação da existência de fundamentos que tem como base uma atividade relacional entre o ser humano e o ambiente em que se vive.

O processo de apreensão humana do espaço é um mecanismo ligado ao conhecimento, que aqui deve ser entendido como uma maneira de pensar, de atuar e de interatuar de acordo com estruturas e ligações que dão suporte a essas operações. Sendo que tudo isso é determinado pelo movimento de um indivíduo e de um grupo de indivíduos sobre as porções geográficas do mundo. Da movimentação humana, sobre essas superfícies do mundo e sobre os usos realizados nessas superfícies, resulta um conjunto de conexões e de sentidos que vão compor uma realidade espacial única para o indivíduo e para a coletividade.

O Bairro Oriental resulta, do mesmo modo, da atividade de seus habitantes e da maneira que eles o vivenciam e o conformam. É todo um jogo de forças e de contatos que permite infinitas possibilidades de esquematizações e de fragmentações. E entre todas essas possibilidades, por exemplo, para perceber o espaço sensorialmente é preciso toda uma mensuração que se estende por níveis topológicos do tátil, do visual e do sonoro que servem de referência para o conhecimento da cidade como itinerário, como colorido dos sinais, como altura dos edifícios, etc. São condições que ficam claras ao se acompanhar uma descrição sensorial (com as regras gramaticais da época em que foi escrita) dessa área do Bairro da Liberdade que:

“Está situada, com aquela, proxima do centro comercial e é, em sua quase totalidade formada de construção antiga, o que facilita a constituição de moradias coletivas. O comercio, neste trecho, é feito em geral por japoneses, emprestando ao ambiente um cunho oriental bastante curioso. Ali são encontrados, com facilidade, produtos típicos, como o “Aji-no-moto” ou o “Caril Shinyo”, importados diretamente e toda a sorte de bijuteria delicada e interessante, que só o japonês sabe executar com tanta perfeição e habilidade. E os anúncios e as placas dos estabelecimentos comerciais? Escritos, em parte, com os caracteres adotados no País do Sol Nascente, emprestam ao ambiente um cunho especial. Aqui é uma taboleta de uma pensão japonesa, ali de um hotel, acolá de um barbeiro ou de um tintureiro. De tudo encontramos quitandas, leiterias, confeitarias, marcenarias, sapatarias, farmacias, livrarias e até casa bancaria, sempre com empregados e profissionais japoneses ou filhos de japoneses. Houve época em São Paulo, em que a maior parte dessas casas comerciais apresentavam suas placas escritas, unicamente, em japonês. Algumas ainda ostentam a referencia japonesa por baixo da denominação em português.” (ARAÚJO, 1940,p. 273).

Obviamente, um número considerável de décadas separam o momento em que a passagem do texto acima foi escrita e o tempo presente. Mesmo assim, esse relato retrata o que acontece ao se enxergar determinados detalhes de um Bairro Oriental que é detentor de uma imagem urbana que se espacializa na cidade de São Paulo, mas que também se estende por muitos outros lugares ao falar em línguas variadas e ao entrecruzar culturas, sabores, odores, temporalidades e estranhezas. De fato, o que está em causa não é somente a visão, mas, todos os sentidos. Não é somente a percepção, mas, todos os modos de relação do indivíduo com o mundo. Desse jeito, o espaço nunca é neutro, nunca é uma extensão inerte e vazia a ser preenchida e moldada, exclusivamente, pelos desígnios de algum plano urbanístico.

É uma situação que se distingue, com clareza, no caso específico do Bairro Oriental, no qual o espaço é também identificado através da própria identidade cultural de uma determinada população que o habita. Produz-se uma espécie de visibilidade que não deixa à vista uma única identidade, mas, que cria identidades que humanizam e relacionam o espaço através de laços de convivência e de sensações de pertencimento. Com isso, os usos aparecem relacionados à produção das formas espaciais. O uso é a forma espacial em processo. O uso guarda a dimensão da vida humana que se elabora e se reelabora através de práticas sociais, culturais e espaciais, é uma rede de conexões que demonstra como o espaço também é construído por meio de um percurso comunicacional que se organiza entre as intenções culturais do habitante espacial e os efeitos dessas intenções nas formas espaciais.

Indo além da “superfície visual” do Bairro Oriental, vê-se a expressão de uma escritura sobre a cidade de São Paulo que extrapola qualquer padronização uniformizante e perceptiva de suas imagens para revelar a própria cidade como uma espécie de corpo vivo e extensivo aos seus habitantes. Tal escritura acaba se configurando como um cruzamento de linguagens cujo acesso é resultado de um processo de interrelacionamento do ser humano com o espaço urbano que ele habita. Instaurando-se um tipo de escrita urbana que ultrapassa a visualidade proporcionada por uma perspectiva urbanística superficial, e permite detectar, pelo uso dos espaços como comunicação, as marcas humanas da cidade. O Bairro Oriental é definido a partir de critérios objetivos, apurados diante do espaço sensível, e a partir de critérios que mergulham na intersubjetividade do grupo específico que nele vive e o aceita enquanto bairro.

Essas duas dimensões se interpenetram, algo que acontece não só por causa das multiplicidades da linguagem urbana, mas, devido às complexidades da representação, do uso e do imaginário humanos exteriorizados pelas marcas que os habitantes imprimem na metrópole paulistana.

“As pessoas inconscientemente ou conscientemente sempre “demarcam” seus bairros, a partir de marcos referenciais que elas e, certamente outras antes delas, produzindo uma herança simbólica que passa de geração a geração, identificam como sendo interiores ou exteriores a um dado bairro. Os limites do bairro podem ser imprecisos, podem variar um pouco de pessoa para pessoa. Mas se essa variação for muito grande, dificilmente estar-se-á perante um bairro, porque dificilmente haverá um suporte para uma identidade razoavelmente compartilhada, ou um legado simbólico suficientemente expressivo. Para existir um bairro, ainda que na sua mínima condição de referencial geográfico, é necessário haver um considerável espaço de manobra para a intersubjetividade, para uma ampla intersecção de subjetividades individuais.” (SOUZA, 1989, p. 150).

Diante disso, entender o Bairro Oriental como o resultado das formas de utilização que agiram e que agem sobre esse espaço, é também discernir os contornos e as especificidades próprias das identidades culturais de um grupo heterogêneo de imigrantes e de descendentes de imigrantes que constituiu esse Bairro Oriental como um espaço marcado culturalmente e também como um espaço relevante na vida social e econômica da cidade de São Paulo. Seja através de seu aspecto ou de seu simbolismo visual, o Bairro Oriental se materializa como uma imagem urbana exposta através de seu vínculo com uma imigração asiática que trouxe uma maneira de vida, uma linguagem, uma comercialização e uma culinária marcadas por diferentes significados. Tentar distinguir os vestígios deixados pelos habitantes do Bairro Oriental revela-se um empreendimento que depende das relações que estabeleceram essa área como uma região caracteristicamente comercial.

No caso específico do Bairro Oriental³, existe um ambiente composto por ruas de compras tradicionais com lojas de ambos os lados das ruas. Esse espaço comercial, atualmente, aparece de forma expandida através da presença de estabelecimentos comerciais variados localizados nas citadas ruas estreitas. A rua é uma entidade cujas formas diretrizes não são as dos edifícios, mas as de lugar de passagem e de encontro. A descoberta do outro se inclui como característica humana a ser perseguida no espaço público, em oposição aos confinamentos de espaços fechados. Assim, é pela lógica do espaço público da rua, que os caminhos dos usos do estabelecimento comercial — que é, simultaneamente, público para os clientes e privado para os proprietários — são marcados por maneiras distintas de adequação. No Bairro Oriental, até mais que os restaurantes de comida oriental, as lojas são os estabelecimentos comerciais que mais se destacam não só por serem as instalações mais conhecidas e procuradas pelo público consumidor que frequenta a área, mas, também por tornarem visível o fato de que nenhum momento da produção espacial desaparece totalmente, seja através dos traços da paisagem, seja da cultura ou do imaginário da sociedade.

Toda loja é um espaço. Através de uma única olhada é possível criar, automaticamente, uma impressão característica sobre o tipo de espaço que a loja representa. O espaço é um fator fundamental que reflete a ambientação, o estilo, a qualidade, o tom e a atmosfera de cada loja. Por isso, o planejamento espacial da loja é importante por várias razões que influenciam a capacidade do estabelecimento em atrair a atenção e a frequência do seu público consumidor, qualquer projeto de organização da loja faz uma distinção entre o espaço interno e o espaço externo da edificação comercial.

Desde o surgimento dessa divisão entre o lado de dentro e o lado de fora da loja, o lado de fora tem como função não só suscitar alguma forma de atração no possível consumidor, mas, tem, igualmente, a função de deixar à vista quais são as principais características da loja como o seu nome e a sua especialidade comercial. Assim como há o espaço interno e o espaço externo da loja, esse mesmo espaço externo da loja pode ser também dividido entre espaço objetivo e espaço subjetivo. O espaço externo de cada loja permite visualizar não apenas um único significado.

No Bairro Oriental, essa é uma situação que salta aos olhos quando se observa as já mencionadas (ARAÚJO, 1940) placas das lojas escritas na língua original dos imigrantes asiáticos. Por causa da grande distância geográfica de sua terra natal, os imigrantes implementam e mantêm sua língua de origem como parte de uma identidade cultural que é prolongada e também alterada na ocupação do país para o qual emigraram. Após décadas e muitas gerações de asiáticos nascidos no Brasil (não sendo mais, obviamente, asiáticos e sim brasileiros) depois da chegada ao Bairro da Liberdade, a utilização dessa língua original sofreu transformações que podem ser constatadas nos anúncios e nas placas das lojas situadas no Bairro Oriental. As placas das lojas do Bairro Oriental podem ser entendidas como referentes emblemáticos que expressam e tornam visível como o idioma é também um espaço no qual a identidade cultural se manifesta e tenta sobreviver.

O que se constata é que pouco se pesquisou, de fato, sobre como aconteceu o desenvolvimento do quadro de produção e de consumo de placas de estabelecimentos comerciais na cidade de São Paulo e, conseqüentemente, muitíssimo pouco se explorou sobre a especificidade dessa produção e o uso que é feito dela em relação aos seus conteúdos estéticos e culturais. Na sua condição mais imediata de elemento de fruição visual, a maneira pela qual as placas de estabelecimentos comerciais e os sistemas que a partir delas são montados acabam se integrando às significações visuais da cidade, demonstram um conjunto considerável de operações que dependem de práticas que não envolvem apenas padrões de gosto e de conformidade estética. A placa tem uma espécie de caráter ordenador que funciona como elemento constituinte de uma realidade visual referente ao estabelecimento comercial do qual ela faz parte. Diante disso, pode-se questionar como é possível relacionar as placas do Bairro Oriental com a formação e a expressão de identidades culturais. Toda placa é, simultaneamente, uma composição visual e é também uma estrutura que torna algo visível. Toda placa produz, traduz e introduz um significado. Toda placa pode ser entendida como um processo de significação.

Ao se acompanhar o percurso histórico das placas do Bairro Oriental, percebe-se, inicialmente, a utilização de placas com, exclusivamente, caracteres japoneses. Esse tipo de placa unilíngue reflete como o espaço comercial do Bairro Oriental era imageticamente estruturado como uma área frequentada e consumida por uma população vinda, quase que exclusivamente, dos imigrantes japoneses. Até que se passa a utilizar placas bilíngues, o que demonstra como o espaço comercial do Bairro Oriental tornou-se uma região ajustada ao âmbito urbano da cidade de São Paulo, já que a idiomatização bilíngue indica o acréscimo de uma estrutura imagética que possa atender aos imigrantes japoneses e ao resto da mescla populacional paulistana. A placa bilíngue passa, então, a dividir seus caracteres com mais duas etnias, os chineses e os coreanos. É o momento presente, no qual o espaço comercial do Bairro Oriental apresenta uma estrutura imagética onde uma heterogeneidade étnica (que suplanta a homogeneidade étnica japonesa) é o mais visível. O Bairro Oriental vai produzindo o reproduzível, imitando a produção do passado, reproduzindo seu laço com um passado vinculado a uma imigração japonesa no singular e, ao mesmo tempo, dando lugar a um presente vinculado a uma imigração asiática no plural.

O Bairro da Liberdade possuía uma imagem urbana que é modificada, que sofre uma transformação visual por causa desse “assentamento asiático”, e essa transformação é vista na presença das placas com caracteres orientais que se destacam como o elemento visual constante (desde de 1912 até hoje) e perceptível da redefinição da imagem urbana (anterior as placas) do Bairro da Liberdade. A gramática bilíngue das placas não reflete apenas uma forma diferenciada de comercializar, de sinalizar e de organizar a área urbana do Bairro Oriental. Reflete também todo um complexo processo de comunicação ligado ao tipo de identidade cultural que foi sendo escrita nesse espaço na mesma medida em que as placas também passaram a representar uma referência

simbólica de identidades culturais anteriores que ainda continuam manifestas no meio de outras identidades do período atual. O Bairro Oriental como um lugar de referência cultural é o que fica claro nas declarações do empresário comercial Masakazu Sasaki, que emigrou do Japão para o Bairro da Liberdade da cidade de São Paulo em 1947, e que ao responder o porquê de ainda colocar uma placa bilíngue diante de seu estabelecimento, afirma, simplesmente, que é para que saibam que eu não sou chinês e nem coreano.

É pelos caracteres da placa bilíngue que ele transmite sua identidade étnica-cultural, seu pertencimento a um grupo, seu reconhecimento de que o Bairro Oriental já não é mais, essencialmente, japonês, e seu uso visual singular que tem como intenção distinguir um espaço urbano próprio. Para ele, a placa bilíngue não identifica apenas o seu estabelecimento comercial, ela é uma intenção visual, objetiva e subjetiva, que comunica particularidades. As placas bilíngues funcionam como uma comunicação complexa das relações espaciais que combina ação individual e uso particular. O Bairro Oriental é um espaço de sobreposição das memórias e dos modos da vida dos japoneses, e também dos chineses, dos coreanos, e de outros habitantes e de outras nacionalidades que tiveram a oportunidade de viver nessa área específica. A área do Bairro Oriental no Bairro da Liberdade permite enxergar as transformações e identidades e da cidade de São Paulo.



Referências

HARAÚJO, Oscar E. “*Enquistamentos Étnicos*”. In: Revista do Arquivo Municipal de São Paulo. São Paulo, 1940, set., nº 125, pp. 271-282.

SOUZA, Marcelo José Lopes. “*O Bairro Contemporâneo: Ensaio de Abordagem Política*”. In: Revista Brasileira de Geografia. Rio de Janeiro, 1989, nº 51, pp. 140-151.

Notas

¹ A área do Bairro Oriental no Bairro da Liberdade corresponde, atualmente, aos seguintes limites: a Praça da Liberdade como núcleo, a esquina da Rua Glória com a Rua Conde de Pinhal ao norte, a Avenida Liberdade ao oeste, a Rua São Joaquim ao sul, e a Rua Conselheiro Furtado a leste.

² A “posse” do Bairro da Liberdade pelos imigrantes japoneses começa em 1912. Os dois motivos principais da escolha dessa área são descritos como a grande quantidade, naquela época, de casas com aluguéis baratos e a proximidade com o centro da cidade de São Paulo. Sendo que, atualmente, o Bairro da Liberdade faz parte da região central da cidade de São Paulo e é classificado como distrito sub-central.

³ Os imigrantes japoneses, a primeira leva de imigração oriental do Bairro da Liberdade, diferem dos sírios, libaneses, chineses e coreanos, por terem sido basicamente agricultores no início da imigração. Após o início da imigração, cerca de 190 mil japoneses imigraram para o Brasil durante 30 anos, e, conseqüentemente, grande parte desses imigrantes continuou no país e perpetuou gerações. A maioria chegou aos cafezais do estado de São Paulo como colono e iniciou a ascensão social a partir da camada mais pobre da sociedade rural. De acordo com o senso demográfico estadual de 1934, 92 % da população japonesa residia na sociedade rural e trabalha como agricultor. Até pouco depois da Segunda Guerra Mundial, essa população continuava sendo, grandemente, rural. A urbanização dos imigrantes japoneses começou a crescer a partir do final da década de 40 do século passado, e, segundo o senso de 1958, 44,9 % fazia parte da população urbana, e estima-se que esse número subiu até 89,2 % dos 1.168.000 da população total de nikkeis, segundo o senso demográfico de 2013. Atualmente, esse faixa populacional pertence, essencialmente, aos níveis das camadas urbanas.

REFLEXÕES SOBRE A CONSTRUÇÃO DA IMAGEM DA CIDADE DE SÃO PAULO: A INSTALAÇÃO “GIGANTO” EM FOCO

Maria Ogécia

Doutorado em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, Brasil
(2002). Professor titular da Universidade de Sorocaba.

Luciana Pagliarini de Souza

Doutorado em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, Brasil
(2003); Professora Titular da Universidade de Sorocaba.

Resumo

Considerando-se o contexto urbano como um sistema concreto de signos e tomando-se como objeto de estudo as fotografias gigantes de rostos de moradores das cercanias do Elevado Costa e Silva, expostas nos pilares deste elevado conhecido como “Minhocão”, objetiva-se explicitar fragmentos da imagem da cidade de São Paulo, construída pelos seus usuários. Para tanto, apresentam-se aspectos do processo de construção da imagem da cidade e elaboram-se conjecturas sobre representações de São Paulo a partir de análise de cinco fotos selecionadas.

Palavras-chave: Fotografia, Imagem da cidade, Representação

Abstract

Reflections about the construction of the image of the city of São Paulo: the installation “Giganto” in focus

Considering the urban context as a concrete system of signs and taking as object of study giant photographs of faces of residents of the vicinity of the High Costa e Silva, exposed in the pillars of this high known as “Minhocão” the object of this paper is to make explicit fragments of the image of São Paulo, built by its users. To this end, we present aspects of the process of building the image of the city and are elaborated conjectures about representations of São Paulo collected from the analysis of five selected photos.

Keywords: Photography, Image of the city, Representation

Resumen

Reflexiones sobre la construcción de la imagen de la ciudad de São Paulo: la instalación “Giganto” en foco

Considerando el contexto urbano como un sistema concreto de signos y teniendo como objeto de estudio fotografías gigantes de los rostros de personas residentes cerca de la Puente Costa e Silva y expuesta en sus pilares, la propuesta es hacer explícito fragmentos de la imagen de la ciudad de São Paulo, construido por sus usuarios. Para ello, presentamos los aspectos del proceso de construcción de la imagen de la ciudad y conjeturamos acerca de representaciones de São Paulo desde el análisis de cinco fotografías seleccionadas.

Palabras clave: Fotografía, Imagen de la ciudad, Representaciones

1. Introdução

Os objetos que nos cercam podem ser vistos como signos, ou seja, eles tornam-se inteligíveis pelo uso e pelo consumo, bem como nos informam sobre aspectos técnico-industrial, econômico, funcional e sobre relações entre as pessoas. Neste aspecto, o contexto urbano é também um sistema concreto de signos (FERRARA, 1986). O usuário da cidade, por sua vez, torna-se um intérprete de signos quando move-se por ruas, avenidas, praças e entre edificações; depara-se com placas de sinalização, cartazes os mais variados, painéis com anúncios publicitários, que se apresentam em meio a uma mistura estonteante de sons e luzes.

As pilastras do Elevado Costa e Silva, o popular “Minhocão”, receberam novos moradores que se alojam em suas pilastras, fotografias gigantes, transformando assim um local específico da cidade de São Paulo com a presença desses novos signos (FIG. 1).

Segundo Bigarelli (2013), os carros cruzam rapidamente o elevado durante o dia. No nível da rua, prédios, casas e estabelecimentos comerciais dividem o local ao redor do viaduto. À noite, transforma-se em abrigo para moradores de rua e ponto fixo de trabalho para vendedores ambulantes. Mas, no dia 23 de outubro de 2013, lá se alojaram, de um modo diferente, alguns moradores das proximidades do Minhocão.

Figura 1: Rostos nos pilares do “Minhocão”



Fonte: Projeto Giganto/Divulgação

A fotógrafa Raquel Brust, que desenvolve o projeto “Giganto”¹, desde 2008, trouxe para os pilares do Minhocão, 18 rostos, em fotografias gigantes, com seis metros de altura. No mês de setembro de 2013, conforme Bigarelli (2013), a fotógrafa praticamente morou nos arredores do Minhocão. Conversou com os moradores – de rua e dos prédios, cujas janelas despontam no viaduto –, além de trabalhadores da região. A partir da pesquisa, a fotógrafa produziu os retratos que estampam os pilares do viaduto.

Para explicitar o latente potencial de sentidos do lugar devido à presença dos novos signos lá alojados, apresentamos, em linhas gerais, aspectos semióticos da cidade de São Paulo - notadamente do local onde se localiza o Elevado Costa e Silva -, bem como aspectos da construção da imagem da cidade pelos usuários ou intérpretes de signos.

2. O olhar que a cidade demanda

Para Lynch (1997, p.105), é um hábito do ser humano se adaptar ao ambiente, discriminando e organizando perceptivamente o que se apresenta aos sentidos. A sobrevivência baseia-se nessa capacidade de adaptação; no entanto, atualmente, pode-se considerar um novo modelo de relação, no qual o ser humano pode adaptar o próprio espaço ao seu padrão perceptivo e ao seu processo simbólico.

A imagem que construímos da cidade envolve o ato perceptivo, mistura-se às lembranças de diversas experiências anteriores e abarca todos os sentidos. O usuário/intérprete, segundo Lynch (1997, p. 7), “seleciona, organiza e confere significado àquilo que vê. A imagem assim desenvolvida limita e enfatiza o que é visto, enquanto a imagem é em si testada, num processo constante de interação, contra a informação perceptiva filtrada”. Assim, as imagens da cidade estão impregnadas de lembranças e de significados já construídos também.

As relações que os usuários/intérpretes estabelecem com os elementos do contexto urbano constituem o que se denomina lugar. O desfrutável, o aqui e agora caracteriza o lugar; no entanto, ele não se faz independente da imagem que o usuário construiu da cidade.

O Elevado Costa e Silva, que compõe nosso objeto de estudo neste artigo, sistema viário da ligação leste-oeste da cidade de São Paulo, foi denominado “signo agressivo”, por Ferrara (1998, p. 50), quando ainda os anúncios publicitários não o encobriam, nem ao menos parcialmente. Naquele período, o Minhocão oferecia ao usuário uma organização sónica do caótico e do vulgar. Ao se descortinar aos usuários, conforme Ferrara (1998, p. 51), “a intimidade de roupas íntimas estendidas, cozinhas vasculhadas, lixo à mostra, dormitórios invadidos, privacidade de cenas domésticas à frente da televisão há, não o aspecto decorativo artificial, mas a vitalidade e a verdade da vida urbana cotidiana”.

Pode-se acrescentar que a organização formal do Minhocão impunha um modo particular para sua utilização que denunciava a poluição visual característica do meio urbano moderno. Logo, este local da cidade guardava aspectos que conduziam o usuário/intérprete a tomá-lo como símbolo, ou seja, nele, vulgaridade e caos da vida urbana tornavam-se leis latentes.

Ferrara (1988) propõe dois tipos de poluição em ambientes urbanos: aglomerativa e imprevisível. A primeira “ocorre em ambientes onde se registra acúmulo desordenado de elementos que não chegam a constituir um repertório porque não codificam, não obedecem a um princípio de ordem” (FERRARA, 1988, p. 46); a imprevisível se dá quando a poluição, conforme Ferrara (1988, p. 50), “ocorre em ambientes onde se registra tentativa de organização de um sistema novo, introduzindo uma variedade nova de usos e significados que correspondem à elevação do repertório a uma taxa superior de informação”.

O elevado, por cortar a cidade na sua aridez de concreto, quebrando a continuidade ou a harmonia que se pretendia previsível no espaço urbano, polui porque rompe com a ordem institucionalizada e caracteriza uma poluição imprevisível. As fotografias dispostas nos seus pilares são objetos novos no contexto urbano, que demandam o olhar do usuário/intérprete.

Para Peixoto (2004), a construção do olhar se faz no tempo e no espaço, desde o Renascimento, com a perspectiva, sendo que o século XIX foi marcado por artefatos de ver. Assim, o imaginário urbano resultou de mecanismos de ilusionismo ótico: as passagens como galerias de reverberações óticas, panoramas, instrumentos para ver miragens, espelhos, lanternas mágicas, estereoscópios, panógrafos, ciclorama e outros. O máximo era, portanto, obter a visão total, o olhar panorâmico.

Contudo, a partir da primeira metade de século XIX, o olhar que se referia a um observador no mundo cede lugar a um novo modo de olhar, ou seja, o olhar direto é substituído por práticas em que as imagens visuais não fazem mais nenhuma referência à posição de um observador no

mundo. Houve transformação no campo da visão, um século depois, conforme Peixoto (2004, p. 97), “com a fotografia e o cinema, e reafirmaria hoje sua atualidade, com a implantação de espaços visuais fabricados pelo computador e pela imagem eletrônica.”

Ainda conforme Peixoto (2004), naquele período já circulava uma grande quantidade de informações e imagens. Surge, portanto, um novo espectador constituído em um espaço que aglutinava, misturava e entrelaçava espaços urbanos, tecnologias e imagens e que demanda uma visão sempre múltipla, adjacente, que não dá mais acesso a um único objeto, mas a objetos que se sobrepõem. O olhar demanda mobilidade, intercambialidade e abstração de referentes ou de lugares. Época do quadro mecânico e do flâneur.

Segundo Peixoto (2004, p. 98), o quadro mecânico consistia de uma superfície plana, sem profundidade, na qual diversos elementos eram justapostos. Tal plano agregava várias linguagens e várias perspectivas, demandava um olhar que se deslocasse lentamente e que multiplicasse os pontos de vista. Esse olhar era o requisitado pelo usuário/intérprete das cidades, o flâneur, que com passos lentos atravessa a cidade, observando os tipos e os lugares, com o olhar casual e atento como de um detetive. Nos lugares de passagem, nas galerias, a cidade se descortinava como uma paisagem. Eram passagens entre o interno e o externo, o passado e o presente, a cidade e a natureza, o mundo conhecido e as distantes terras exóticas. A passagem era a construção arquitetônica do quadro mecânico.

As fotografias presentes no Elevado Costa e Silva podem reorientar o flâneur, usuário/intérprete da cidade de São Paulo que, com o olhar de detetive, busca pistas, fendas que emergem das múltiplas sobreposições de formas, imagens... Consideramos que a análise das fotografias – na perspectiva da semiótica peirceana – pode dar pistas sobre isto, à medida que instiga o exercício de olhar. Tal atividade, em detrimento da terminologia classificatória inerente a esta semiótica, efetiva-se no percurso de recolher os sentidos que se depreendem do ato de contemplar, observar e interpretar, metodologia esta erigida por Santaella (2002), a partir de conceitos de Peirce. Nesta lida, são colhidos signos que têm ora a proeminência da qualidade, ora da singularidade, ora da generalização e as camadas de sentido se deixam mostrar. Seguem as análises de algumas das fotos presentes no Minhocão.

3. O potencial de sentidos latentes nos olhares dos fotografados

As fotografias espalhadas nas pilastras do Elevado contribuíram para que, de algum modo, os usuários/intérpretes da cidade lançassem novos olhares para este local, isto porque, como enfatiza Lynch (1997), a imaginabilidade da cidade depende também da capacidade de evocar imagens fortes, ou seja, há valor na mistificação, no labirinto ou na surpresa provocados pelo ambiente. A surpresa, segundo Lynch (1997, p. 6), “deve ocorrer dentro de uma estrutura geral, a confusão deve dar-se em pequenas regiões dentro de um todo visível. Além disso, o labirinto ou o mistério deve conter, em si, alguma forma que possa ser explorada e aprendida no devido tempo”.

Neste aspecto, ao se deparar com os rostos, o usuário/intérprete pode se surpreender, uma vez que exposições de fotografias se dão em recintos fechados. Eles também não reconhecem as pessoas fotografadas. Por que estes rostos estariam ali estampados? Quem são estas pessoas, afinal?

A fotografia notabiliza-se pelo caráter indicial (SANTAELLA e NÖTH, 1998; DUBOIS, 1993). Ela imobiliza e fixa o instante, estabelecendo entre a representação (fotografia) e o referente (o que foi fotografado) uma forte relação causal: é afetada singularmente pelo objeto que a gerou. Assim, nas fotos perfiladas no Minhocão, os rostos flagrados no aqui e agora trazem a dimensão da existência do outro. O rosto é a parte do corpo que apresentamos aos outros e é infinitamente mais reveladora que as outras. Conforme Chevalier e Gheerbrant (2008, p. 790),

“o rosto é um desvendamento, incompleto e passageiro da pessoa (...). Ninguém jamais viu o seu próprio rosto diretamente; só é possível conhecê-lo através de um espelho ou de uma miragem”. Linguagem silenciosa e para o outro, tanto para o outro exterior como para aquele em que habita o intérprete destes rostos, no caso.

Mas, o foco das nossas análises é o olhar capturado em cada um desses rostos, que nos fisga. Esse olhar corresponde ao conceito barthesiano de *punctum* que, juntamente com o *studium*, forma a dualidade que norteia o interesse por uma foto. Enquanto o *studium* consiste em um interesse guiado pela consciência, pela ordem natural que engloba características ligadas ao contexto cultural e técnico da imagem, o *punctum* quebra o *studium* e salta da fotografia como uma flecha trespassando o intérprete. “É picada, pequeno orifício, pequena mancha, pequeno corte – e também lance de dados”, [...] “esse acaso que nela me fere (mas também me mortifica, me apunhala)” (BARTHES, 1984, p. 35).

O ato de ver e olhar distingue-se semanticamente. Segundo Tiburi (2004), o ver está implicado ao sentido físico da visão, enquanto o olhar se liga ao aspecto contemplativo. “Ver é reto, olhar é sinuoso. Ver é sintético, olhar é analítico. Ver é imediato, olhar é mediado”.

Assim, a imediaticidade, a instantaneidade está para o ver, o que o torna objetivo; já a temporalidade, própria das mediações, está para o olhar, daí o apelo estético demorado que dele emana.

Conforme Tiburi (2004), ver não nos faz pensar, ver nos choca ou nem sequer nos atinge. O objeto visto no olhar, segundo Tiburi, revela-se em seus estilhaços e só com muito esforço é que se recupera em sua integridade e pode ser reconstruído. É como se houvesse uma dinâmica em que primeiro se vê, depois se olha e novamente se volta a ver. “Ver e olhar se complementam, são dois movimentos do mesmo gesto que envolve sensibilidade e atenção”.

Múltiplas são as formas de reter o jogo do olhar que se depreende dos fotografados, mas o ponto de vista escolhido para essa análise é o que nos permite, como usuários, interpretar a cidade. São, enfim, olhares que apontam para o modo como os usuários podem construir a imagem da cidade.

Além da surpresa, o usuário pode também passar pelo desconforto de sentir-se vigiado, pois o olhar do fotografado não permite a troca, bloqueia o ver-se no olhar do outro. Assim, ele persegue o usuário/intérprete.

O primeiro olhar, o que contempla as fotos e o local, colhe estranhamento, portanto. Vem daí a pergunta: que olhar é este? Os olhos do fotografado chamam nossa atenção, ferem-nos, são *puncta*. Capturamos dele a singularidade e, a partir disso, pensamos as imagens da cidade ou a relação deste olhar com a imagem da cidade construída pelos usuários/intérpretes. Assim, o percurso da análise semiótica se materializa: que relação este olhar teria com o processo de construção da imagem da cidade?

Na fotografia (FIG. 2), dois rostos, dois olhares. Olhares nublados, marcas do tempo. O olhar é símbolo e instrumento de revelação, e as metamorfoses do olhar, conforme Chevalier e Gheerbrant (2008, p. 653), “não revelam somente quem olha; revelam também quem é olhado”. O visto e então revelado, nestas análises, são interpretações da cidade, ou fragmentos da imagem da cidade.

Os olhares perdidos no passado ou em um vazio entre passado, presente e futuro; decorrentes, talvez, de deslizamentos da memória. Olhares que fitam o nada. Conjeturamos que também o usuário/intérprete da cidade que caminha nas cercanias do Elevado ou por entre os seus pilares fita o nada, à medida que o lugar não contribui para reavivar suas experiências, sua vivência.

Figura 2: Os olhos do tempo



Fonte: Projeto Giganto/Divulgação

Os olhos do fotografado (Figura 3) parecem revestidos de uma película de luz que não permite ver ou olhar para a cidade. Nesse caso, o olhar opaco revela o cansaço de quem passa pela vida sem ser visto. Cidade hostil. Vida hostil.

Figura 3: A cidade excluída



Fonte: Projeto Giganto/Divulgação

Também a invasão do outro, de infinitos outros, do lugar em que habita o usuário/intérprete, torna-o desconfiado (Figura 4). O local, por não ser familiar, intensifica a estranheza que essa invasão impõe. Praças, ruas, monumentos, pessoas apresentam uma dança estranha, um ir e vir sem demora, que atormenta, amedronta. O olhar fulmina o outro – e os outros que nele habitam – com a desconfiança.

Figura 4: O olhar que fulmina o outro



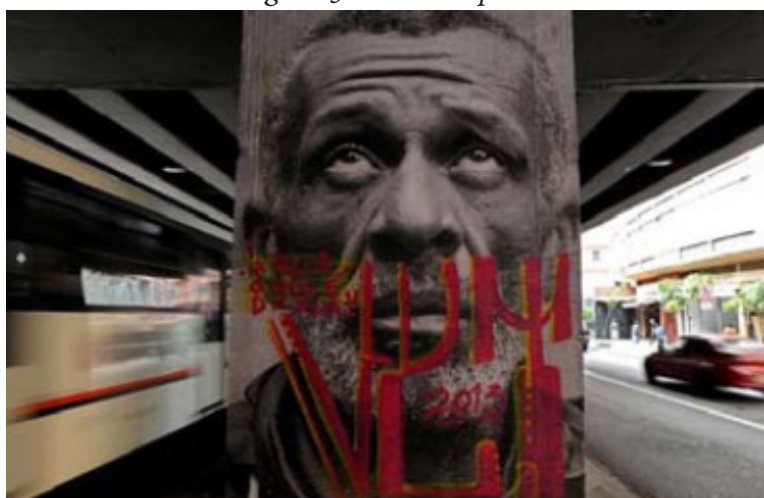
Fonte: Projeto Giganto/Divulgação

A estranheza, o mal-estar de viver com o outro, segundo Kristeva (1994, p. 190) vem da lógica de linguagem e de pulsão, de natureza e de símbolo, presente no inconsciente, que é formado pelo outro. Nas palavras de Kristeva (1994, p. 190):

“Com a noção freudiana de inconsciente, a involução do estranho no psiquismo perde o seu aspecto patológico e integra no seio da unidade presumida dos homens uma alteridade ao mesmo tempo biológica e simbólica, que se torna parte integrante do mesmo. (...) Inquietante, o estranho está em nós: somos nós próprios estrangeiros, somos divididos.” (KRISTEVA, 1994,p. 190).

Tamanha a estranheza que uma das fotos foi danificada com a pichação: “À RUA O QUE É DA RUA” (Figura 5).

Figura 5: “À rua o que é da rua”



Fonte: Foto Clayton de Souza/Estadão. Disponível em: < <http://fotos.estadao.com.br/pichacao-em-sp,galeria,8388,,,o.htm>>. Acesso em: 10 nov. 2013

REFLEXÕES SOBRE A CONSTRUÇÃO DA IMAGEM DA CIDADE DE SÃO PAULO: A INSTALAÇÃO “GIGANTO” EM FOCO

Estranheza também permeia o usuário/intérprete que olha para o olhar que convida a compartilhar a morada da tristeza (Figura 6). Olhos/cidade que têm a tristeza nela embrenhada. Nem mesmo a multiplicidade de signos que desfilam diante dos olhos faz com que as marcas da tristeza diluam ou se amenizem.

Foto 6: Os olhos da tristeza



Fonte: Projeto Giganto/Divulgação

Há também a morada daquele que se vê, se reconhece e se rejubila (figura 6). Aprendeu, com o passar do tempo, a espreitar e a espreitar-se. Assim, sabe adentrar as fendas, os interstícios, que a cidade oferece. O flaneur que “vê a cidade ampla como uma paisagem e fechada como um quarto”. São eles, espaços de vivência, repletos de significados, capazes de propiciar, portanto, o reconhecimento, o júbilo.

Foto 7: Olhos que espreitam...



Fonte: Projeto Giganto/Divulgação

4. Considerações Finais

A cercania do Elevado Costa e Silva constitui-se como um local com poluição tanto aglomerativa como imprevista. A presença de novos moradores (os rostos em fotografia) intensifica a poluição imprevista. O olhar deles – agora em fotografias – persegue o usuário/intérprete, o que vai ao encontro do objetivo da fotografia que desenvolveu a instalação, uma vez que esta explica que as fotografias olham para o espectador (usuário/intérprete da cidade, no caso), e o faz questionar sobre o local em que está inserido. Assim, eles permitem constatar a invisibilidade do local, no caso, as cercanias do Elevado Costa e Silva.

Enquanto *flâneur*, o usuário/intérprete tende a desaparecer, uma vez que as fendas, as brechas por entre a miríade de signos ficam mais difíceis de serem descobertas. Os olhos comprimem-se e os olhares se desviam das pessoas, de elementos do contexto urbano, em geral. Eles são postos à espreita, miram lugar nenhum... Os olhares que lá passaram a ter morada confirmam a ausência de olhares...

Considerando-se que nas metrópoles, num olhar amplo, não há aparato visual capaz de integrar seus pontos, então, isto deve ser possível para pontos próximos. No entanto, estes novos signos não articulam pontos próximos do Elevado Costa e Silva, o que permitiria a ressignificação do local. Eles não levam o usuário/intérprete à contemplação, a se dar tempo. A cidade de São Paulo impõe velocidade, assim como as metrópoles em geral. Nela, o olhar capaz de adentrar fendas tende a desaparecer. Logo, para que estes sejam reavivados, seria necessário um mundo de lentidão, no qual a possibilidade de se dar tempo se concretizasse.



Referências

- BARTHES, Roland. *A câmera clara*. Lisboa: Edições 70, 1984.
- BIGARELLI, Bárbara. *Minhocão revela rostos e histórias de quem vive no Centro*. Disponível em: <<http://epoca.globo.com/regional/sp/blogs-epoca-sp/centro-avante/noticia/2013/10/bminhocao-vira-ponto-turisticobcom-exposicao-de-fotos-gigantes.html>>. Acesso em: 25 out. 2013.
- CHEVALIER, Jean. ; GHEERBRANT, Alan. *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. Rio de Janeiro: J. Olympio, 2008.
- DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico e outros ensaios*. Campinas: Papyrus, 1993.
- FERRARA, Lucrécia. D'Aléssio. *A estratégia dos signos*. São Paulo: Perspectiva, 1986.
- _____. *Ver a cidade*. São Paulo: Nobel, 1988.
- KRISTEVA, Julia. *Estrangeiros para nós mesmos*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
- LYNCH, Kevin. *A imagem da cidade*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- PEIXOTO, Nelson Brissac. *Paisagens urbanas*. São Paulo: SENAC, 2004.

SANTAELLA, L.; NÖTH, W. *Imagem: Cognição, semiótica, mídia*. São Paulo: Iluminuras, 1998.

TIBURI, Márcia. *Aprender a pensar é descobrir o olhar*. *Jornal do MARGS*, ed. 103, set./out. 2004.

Notas

¹ Como está disponível em: <<http://projetogiganto.com/about/>>, Giganto é o projeto de instalação com fotografias hiperdimensionadas desenvolvido pela fotógrafa Raquel Brust, que se vale da arquitetura da cidade como suporte para exposição fotográfica que reage à paisagem e interage com o público. Cada “Giganto” é único, uma vez que o local da cidade em que se dá a instalação é também utilizado como referência para escolha do tema. Estes projetos de instalação têm como propósito diluir fronteiras entre arte, antropologia visual e intervenção urbana e transformar pessoas comuns em “gigantos” e assim valorizar a identidade e a memória dos fotografados. Explica a fotógrafa que essas fotografias olham para o espectador (usuário/intérprete da cidade) e o faz questionar sobre o local em que está inserido.

CANUDOS: A “ESSÊNCIA” DO SERTÃO BAIANO

————— **Lídia Maria Cardel**

Professora Associada II do departamento de Sociologia (UFBA), membro permanente da Pós-Graduação em Ciências Sociais (UFBA) e da Pós-Graduação Multidisciplinar em Cultura e Sociedade (UFBA), pesquisadora convidada da Université de Strasbourg (França) e Coordenadora do Núcleo de Estudos Ambientais e Rurais (NUCLEAR-UFBA). e-mail: lcardel@uol.com.br.

Resumo

Busca-se, neste artigo, analisar o documentário *Paixão e Guerra no Sertão de Canudos*, de autoria do cineasta Antônio Olavo, a partir da eficácia instrumental do cinema documentário como um veículo potencializador de discursos críticos sobre eventos e ideologias sociais. Tem-se como objetivo refletir, por meio de uma obra fílmica, o evento da saga conselheirista como um processo demarcador da cisão do urbano e do rural no pensamento social brasileiro.

Palavras-chave: Cinema Documentário. Sertão. Intersecção Urbano-Rural. Movimento Conselheirista

Abstract

Search, in this article, examine the documentary *Paixão e Guerra no Sertão de Canudos*, authored by filmmaker Antonio Olavo, from the instrumental effectiveness of documentary film as a vehicle enhancer critical discourses about events and social ideologies. It is intended, through a filmic work, the event of the “saga conselheirista” as a process of splitting the path of urban and rural Brazilian social thought.

Keywords: Documentary film. Sertão. Urban-rural intersection. Movement Conselheirista

Resumen

Buscamos en este trabajo analizar el documental *Paixão e Guerra no Sertão de Canudos*, realizado por el cineasta Antonio Olavo, a partir de la eficacia instrumental del cine documental como vehículo potenciador discursos críticos sobre eventos e ideologías. Nuestro objetivo es reflejar, a través de una obra fílmica, el caso de la saga conselheirista como un proceso de la fisión de la división de zonas urbanas y rurales en el pensamiento social brasileño.

Palabras clave: Cine Documental. Sertão. Intersección urbana-rural. Movimiento Conselheirista

Canudos e sua saga conselheirista já se enraizaram no imaginário brasileiro como uma síntese da brasilidade do homem nordestino interiorano. Neste evento histórico único, podemos encontrar, de forma adensada, o reflexo de uma sociedade patriarcal, coronelista, patrimonialista e clientelista, que, em fins do século XIX, ainda se encontrava apartada da modernidade e das luzes da razão ocidental. O Brasil desta época podia ser caracterizado como um aglomerado de ilhas insuladas¹, com o Nordeste litorâneo voltado para a *plantation* decadente da cana-de-açúcar e para a emergência do cacau, o Norte ensimesmado na saga da borracha, o Sudeste aboletado na política econômica do café com leite, e o Sul, preparando sua elite política para o que viria a ser o Estado Novo. O resto do país, principalmente os seus sertões vistos como arcaicos e grotescos, era imaginado como vazio e sem almas viventes. Mesmo as áreas economicamente vitais eram interligadas apenas por navegação de cabotagem.

Entretanto, do marasmo de um cenário emurchecido pelas secas, surge um Messias. Veio do Ceará, passou pelos sertões de Alagoas e Sergipe, seguiu para o litoral, e voltou novamente ao sertão, armado com seus catecismos, sua túnica tosca de algodão, pregando contra o pecado dos homens e prometendo a salvação eterna. Antônio Maciel, o Conselheiro, tornou-se um ícone da identidade sertaneja e um mito do imaginário intelectual brasileiro, que viu nas favelas encravadas no rio Vaza-barris um protótipo de uma comunidade utopicamente igualitária.

O documentário de Antônio Olavo, intitulado *Paixão e Guerra no Sertão de Canudos*, traz a profusão destes discursos desconstruídos por meio de uma narrativa fílmica simples e eficaz. O autor coloca num mesmo nível significativo a análise de historiadores renomados, intelectuais engajados e sertanejos humildes, enraizados na mística do catolicismo sebastianista, que deu origem ao acontecimento que teatralizou a agonia política de uma República Brasileira ainda incipiente.

Porém, antes de adentrarmos nas nuances desta obra, faz-se necessário trazer algumas considerações de Euclides da Cunha, um comentarista que viu, viveu e documentou em primeira mão estes acontecimentos.

A obra “Os Sertões” é um relato histórico de uma nação se autodescobrindo, como também um depoimento de um intelectual positivista frente à sua desilusão ideológica com relação aos ideais republicanos. Estas duas forças narrativas interagem por meio de contradições e paradoxos, que sustentam a importância crucial do pensamento euclidiano para a compreensão da nossa identidade nacional. No capítulo em que dedica à descrição do Homem habitante da Caatinga Brasileira, o sertanejo nordestino é descrito como um ser ambíguo por natureza; um ser que oscila entre um ente “desgracioso”, “desengonçado”, “torto”, um “Hércules-Quasímodo” permanentemente fatigado, e um elemento “forte”, bambeando entre “extremos impulsos e apatias longas”. É um “condenado à vida”. Um ser inútil, longe das reses, das secas e da sua religião mestiça, mas um “Titã” em seu meio natural.

Na primeira parte da sua obra, Euclides da Cunha nos convence, por meio do seu extenso conhecimento sobre os aspectos geográficos da região e da sua minuciosa descrição etnográfica de cunho evolucionista sobre os agrupamentos humanos, do isolamento a que o homem rural dos rincões sertanejos e ribeirinhos foi submetido por séculos, após os movimentos expansionistas dos paulistas bandeirantes e do ciclo do gado, realizado pelos nordestinos litorâneos. Contudo, quando relata a inoperância do Exército Brasileiro, liderado por um grupo de oficiais de elite que haviam participado e vencido a Guerra do Paraguai, somos tentados a realizar o seguinte questionamento: eram os sertanejos que estavam isolados por séculos, ou eram as populações urbanas do litoral, juntamente com a elite governante, que estavam há séculos de costas para o interior do Brasil?

É de conhecimento público que as rotas criadas pelos primeiros desbravadores dos sertões brasileiros nunca foram abandonadas pelas populações interioranas, como demonstra o fato

material histórico e popular, como a literatura de cordel, os cancioneiros e os folcloristas autodidatas encarregados socialmente da divulgação e da transmissão do imaginário popular. Além dessa intensa troca entre uma *cultura popular*, produzida no interior, e a *cultura erudita*, reproduzida pelas elites intelectuais fincadas nos grandes centros, a reprodução da vida material e de consumo forçou, desde os tempos coloniais, uma intensa e extensa mobilidade espacial da população interiorana e rural.

Portanto, a crença que impregna o imaginário social brasileiro sobre o isolamento do homem rural não se confirma, quando submetida a uma análise social e científica mais ampla. É sobre isto que o cine-documentário de Olavo trata. Na sua obra, o cruzamento, quase cacofônico, de várias fontes informativas, vai delineando uma narrativa sobre o mito, o mítico e a mística dos acontecimentos que envolveram o *bom conselheiro* e a horda de camponeses que o seguiram pelas trilhas ressequidas dos sertões até a fundação, o ápice e a queda do povoado de Canudos. Como pano de fundo, temos uma narrativa em *off*, que orienta o espectador sobre o desenrolar das cenas, dando uma ordem aos acontecimentos que estruturaram *o evento*. Em contraponto à linearidade desta narrativa, o diretor insere na obra a encenação de uma romaria, privilegiando o recorte em close do conjunto dos pés e pernas misturados à poeira sufocante e ao sol inclemente de um dia claro de céu azul intenso, e à ausência das vozes humanas, dando ênfase ao ruído métrico dos passos ligeiros que roçam o solo de aparência estéril e bruta. Outra estratégia significativa são os recursos alusivos às batalhas entre os conselheiristas e o exército brasileiro. Enquanto o narrador informa didaticamente o desenrolar dos acontecimentos, o que o espectador vê são cenas miméticas, quase pueris e por isso mesmo, de grande eficácia metafórica, que remete o espectador ao calor do encontro dos homens em luta. Estes recursos suavizam as narrativas monocórdicas dos intelectuais especialistas sobre o assunto e dão vida à fala dos informantes *nativos*. As falas vêm de vários campos: de historiadores pesquisadores, de intelectuais ideologicamente engajados, de clérigos católicos ligados aos movimentos sociais e às pastorais, de historiadores leigos, de militares e de sertanejos aparentados de alguma forma àqueles que viveram os acontecimentos do fato narrado.

A trilha musical acompanha a mesma estrutura polifônica das narrativas e relata, por meio de catorze inserções, o início da saga e a busca da terra prometida, o encontro com o povo e a construção da cidadela, as batalhas, a morte do líder e, por fim, o desaparecimento de Conselheiro do mundus e sua assunção ao panteão mítico do catolicismo popular milenarista. Ficou na memória social sua duplicidade, típica dos líderes carismáticos, de uma vida pregressa nebulosa e dos seus feitos surreais, como a passagem relatada por um dos sertanejos entrevistados:

“Aí, quando veio aquela madeira que veio dezesseis homens pegar, que suspenderam, cadê? Não caminharam dez metros, botaram no chão. Não vai, não! É um peso horroroso! Vai, não vai... Tornaram a pegar de novo, foram... abaixa. Ele disse: - Deixa aí, vamos ver como é que vai resolver. Esse pau é o principal. Aí ele foi bater lá onde ele tava: Conselheiro! Um negócio de dois quilômetros, mais ou menos, foram lá. Ele disse [Antônio]: - Bom Jesus (o Antônio), a principal peça para a Igreja, não há quem possa com ela. Já botei dezesseis homes e não sai do lugar. Ele disse [Conselheiro]: - É muito longe? Ele disse [Antônio]: - Não, é perto. Ele disse [Conselheiro]: - Vamos lá! [Antônio disse]: - Vamos! Ai saiu com Conselheiro. Quando chegou lá, ele olhou pra peça (me disse o Zé Vicente). Olhou pra peça, pegou o cajado e deu três pancada na ponta da cumieira. No meio deu três e na outra, três, e gritou: - Rapaziada, pega o pau e vambora!! Xipi!. Quando pegaram, foi indo.”

Como contraponto às assertivas sertanejas, que narram as passagens e as ações extramundanas do Conselheiro, Olavo traz em seu documentário as narrativas das várias faces da intelectualidade baiana e brasileira. Curiosamente, vemos que a passagem das narrativas do senso comum para as científicas prende-se às mesmas construções ideológicas. Para muitos intelectuais, Canudos foi uma revolta contra uma ordem social opressora, e o seu desenrolar fez emergir a implementação bem arquitetada de uma forma de vida coletiva e comunitária, realizada por um intelectual orgânico. Muitos, inclusive, viram neste coletivismo uma experiência protossocialista, tendo como pano de fundo a abolição da propriedade privada para aqueles que se propuseram a viver sob as ordens do Messias. Já alguns estudiosos foram mais críticos e, por meio de estudos historiográficos, relataram a impossibilidade de uma realidade igualitária, já que imperava sobre o grupo de Antônio Conselheiro uma sociabilidade mais ampla, de redes de poderes locais, manipuladas por relações de parentesco (lutas de famílias) e de favores clientelistas típicos de uma sociedade baseada numa estrutura arcaica e coronelista. Mas todos são unânimes em afirmar o acolhimento, no seio de Canudos e nas suas estruturas internas, de negros e índios. Assim, podemos devanear que Canudos não foi propriamente um agrupamento socialista, mas já continha em si as premissas dos ideais de uma “democracia racial”³.

Apesar dos acontecimentos que marcaram a entrada de Canudos na história nacional ter ocorrido entre os anos de 1896 e 1897, a trajetória desta tragédia anunciou-se 20 anos antes, na grande seca de 1877-79. Este foi um período de intensa mobilidade populacional nos sertões nordestinos. Fugindo da calamidade, milhares de pessoas saíram em direção à costa litorânea em busca de refúgio nos grandes centros urbanos da época. As ações impetradas pelos políticos locais, como forma de evitar a desorganização social, que poderiam causar a invasão de hordas de camponeses famintos, foram as esperadas: a princípio, criaram barreiras de acesso às capitais⁴ e, por fim, colocaram os retirantes em navios e os enviaram para a Amazônia, como mão de obra para a atividade extrativa da borracha⁵.

As secas, em si, não podem ser consideradas desastres sociais, pois são elementos cíclicos da natureza. A partir do momento em que elas começaram a ser historicizadas e articuladas com a realidade social, é que podemos compreender que o papel das *Secas Nordestinas* foi o de expor a incapacidade dos latifúndios, e do modo de produção regido por eles, em absorverem parte da população sertaneja como mão de obra local. O sertanejo nordestino vivia por sua conta e risco, às vezes vivendo como um agregado, um alugado, um morador, um vaqueiro, um posseiro, mas sempre em terra alheia, mesmo quando achava que estava no seu próprio chão de morada. Para aqueles que não puderam ou não quiseram fugir da seca de 1877⁶, sobrou a fé da vinda da salvação divina. Ao contrário do que poderíamos imaginar, a pauperização e o empobrecimento deste campesinato não o levou a um desencantamento do mundo, mas a um reencantamento por meio de uma ética religiosa da salvação em vida.

Antônio Conselheiro não estava alheio a estes acontecimentos, e sua história de vida encaixa-se nas estruturas sociais das relações políticas e regionalistas do nordeste do século XIX. Neste ponto, revela-se o *feeling* de Antônio Olavo na feitura do documentário. Na narrativa em *off*, temos a linearidade dos acontecimentos, sintetizados por uma obviedade não reflexiva, que afirma que “o Brasil vivia um período marcado por grandes rebeliões populares, contra o latifúndio, a escravidão negra e a monarquia, todas violentamente reprimidas”. Simultaneamente aparece na tela uma mão levantada, com os punhos cerrados, num ato análogo ao ato simbólico dos *panteras negras*⁷, encapsulada por uma grade. Corte! Aparecem dois dobrões monarquistas cunhados em 1855 e 1857. A voz em *off* volta-se para a história de vida de Antônio Maciel e, neste momento, o documentário ganha vida própria, escapando do controle técnico do próprio diretor, passando a ser movido pelo talento de Olavo em trazer as cenas e as falas dos entrevistados, num processo único de bricolagem.

E assim os fatos saltam aos nossos olhos e ouvidos, e nos informam sobre os acontecimentos básicos de um pequeno comerciante nordestino do século XIX. Nascido no sertão de Quixeramobim, em 1830, filho de um pequeno proprietário e comerciante, Antônio Maciel sobreviveu à orfandade materna, à uma madrasta ressentida e à luta encarniçada entre a sua família, o clã dos Maciel, e a família mandatária da região, o clã dos Araújo. Estas brigas familiares, muito comuns entre pequenas elites locais no nordeste brasileiro, davam-se, normalmente, em função de heranças, de divisas de terras, mas fundamentalmente, eram acontecimentos onde a honra e a ética patriarcal deveriam ser lavadas com sangue. Num mundo iletrado, este homem, aparentemente comum, recebeu uma educação diferenciada, o que demonstra que Antônio Maciel fazia parte de um grupo social que tinha acesso a bens materiais e simbólicos, desfrutados por poucos, em um país onde grassava a miséria, a escravidão e uma monarquia em agonia. Tendo sobrevivido aos acontecimentos da infância, mergulhou numa vida de infortúnios: em 1855, perde o pai e, em 1857, casa-se com Brasilina Laurentina de Lima. A partir da morte desta, sua vida sai da obviedade para o realismo mágico, digno da obra de Gabriel Garcia Marques (2005), só que mais bela e dramática, pois Antônio Maciel viveu e teceu sua própria história e foi personagem de si mesmo.

Os cines documentários não se distanciam em muito do cinema ficcional, na medida em que as imagens são manipuladas *ad nauseum* no processo final da confecção da obra. Entretanto, existe um limite na capacidade do autor em fragmentar e reestruturar o que foi capturado sem um *script* imposto, com falas e cenas predefinidas. Os entrevistados também impõem seus *scripts*, e estes ganham uma dimensão discursiva e imagética que foge à força coercitiva do processo de montagem final. Na obra de Antônio Olavo, fica evidente para o espectador o esforço do autor em democratizar os depoimentos dos atores sociais convocados, mas as imagens captadas demonstram que o estranhamento frente ao outro, ou melhor, ao sertanejo, dirigiu os olhos e as lentes do diretor. Assim, enquanto escutamos as falas dos intelectuais e dos historiadores, a câmara pouco se move, e o plano imagético, recuado e estático, cria um ambiente austero, recheado de elementos familiares, como livros, sofás e quadros, que nos remetem aos escritórios e às salas de estar dos informantes. Por outro lado, quando as imagens da tela nos colocam frente aos sertanejos de Canudos, vemos a câmara de Olavo mover-se nervosamente à procura dos detalhes mais insólitos, como um rádio de madeira nobre ou uma mão calejada de um nonagenário representante de uma pequena elite local. As imagens passam a ser ainda mais significativas quando os personagens são os sertanejos camponeses, entrevistados *in locu* na região de Canudos. Frente a estes depoentes, a câmara viaja ao redor, foca a caatinga, volta aos homens e mulheres, fitando os aparatos típicos de suas roupas, dos seus chapéus e sandálias de couro, reparando ora nos pés empoeirados e calejados, ora nos rostos vincados e marcados pela labuta ou nos olhos cegados e nas bocas banguelas e trêmulas. De repente, vemo-nos estranhando, juntamente com Olavo, aqueles “entes desengonçados”, como afirmava Euclides da Cunha.

Neste contexto, podemos afirmar que *Paixão e Guerra No sertão de Canudos* trilha os caminhos estabelecidos por Jean Rouch⁸ com o seu Cinema Verdade. Todos os elementos que compõem este documentário seguem esta linha: fragmentação da autoridade das narrativas, inclusive contrapondo tais narrativas à narrativa em *off* (esta colocada no mesmo nível que as demais); experimentação da ficção como linguagem legítima do documentário; e, por fim, o processo de interatividade por meio da produção musical, realizada exclusivamente para o documentário.

Apesar da profusão imagética e da sobreposição das narrativas, a obra segue a linearidade evolutiva dos fatos. Assim, temos uma cronologia que vai de 1830, data de nascimento de Antônio Maciel, passando pelos fatos importantes de sua vida, até desaguar na Luta entre o Conselheiro e a República, dividida em quatro batalhas sangrentas, com o total aniquilamento da cidade de

Canudos em 05 de outubro de 1897. Como contraponto a esta linearidade, Olavo traz para o espectador o que há de mais interessante em toda a obra: a interpretação dos sertanejos sobre o fim dos acontecimentos, suas versões, e o impacto dos novos acontecimentos, como o desaparecimento do cenário da guerra, consumido, inicialmente, pela “matadeira” e pelo fogo - usados como táticas de guerra pela Quarta e última expedição - e, por fim, o ocaso completo impetrado pelas águas da represa de Sobradinho. Para esta população que segue, até os nossos dias, o catolicismo messiânico, não é estranho reconfigurar tais acontecimentos por meio dos elementos simbólicos, mágicos e perigosos, considerados impuros quando misturados: primeiro o sangue derramado e o desaparecimento do Conselheiro, depois o fogo que consumiu todo o arraial e, enfim, o sal e as águas a cobrir tanto infortúnio. E, mesmo assim, não houve propriamente o fim, como dizem dois sertanejos entrevistados:

“- O conselheiro, ele disse assim: - Tanta imagem e tanto inocente pra esses ecredos [incrédulos?] acabar. Aí meu padim disse assim: e esses..., e ele..., você sabe se o Conselheiro vai-se embora ou vai morrer? No terceiro não amanheceu e não teve quem o visse mais. Não sabe pra quem se induziu nem se morreu. Noutro dia caçaram o Conselheiro e... morto não acharam! E não sabe... Assim contava ele.

- Conheci um velho por nome Santinho. Ele contou que era guarda do Conselheiro. Tava de guarda do Conselheiro. Conselheiro morreu, rolou três dias, que disse que ele ressuscitava. Rolou três dias quando sepultaram... , já num aguentavam mais pelo cheiro, daí ele tava fedendo. Aí cavaram... disse que lá no santuário, forraram com essa esteira, botaram ele, botaram mais o que ele tinha, botaram tudo e enterraram. Ele não morreu de bala. Morreu, quer dizer que adoeceu e morreu!”

Não há contradição nas falas, apesar da nossa racionalidade apontar o contrário. O desaparecimento de Antônio Conselheiro não foi um ato direto dos filhos do cão, ou melhor, do exército republicano. Foi um desaparecimento, talvez momentâneo, como cabe a um Messias. E com o desaparecimento deste, seu grupo de elite se desarticulou, mas não esmoreceu. Muitos líderes importantes saíram, todavia outros ficaram em Belo Monte, para “derramar o sangue para o Bom Jesus”. Por fim, Antônio Beatinho pediu a rendição, voltou a Canudos e reapareceu com um grupo formado apenas por mulheres e crianças famélicas e esqueléticas. Apesar da palavra empenhada pelo General Artur Oscar, todos os homens presos após a batalha final acabaram na degola, a chamada “gravata vermelha”, um crime de guerra inominável realizado por brasileiros contra seus conterrâneos mais desvalidos. Após esta denúncia, a câmara de Antônio Olavo nos traz um velho sertanejo que diz, como se tivesse vivido o calor dos acontecimentos:

“- Tudo o que ficou aí foi uma coisa horrorosa! A carniça foi muita. Cachorro ficou aí que não podia nem andar. O senhor calcule que morreu foi toda a gente. Foi toda a gente!!”

Após esta fala, um corte. O que vemos em cena é o açude das águas represadas pelo rio Vaza-barris, que em 1969 cobriu Canudos. E, logo após, ouvimos do mesmo informante:

“- Eu acho que eles não deveria de ter de feito este açude aí. Por causa deste pessoal ter sido derramado...o sangue! Ter sido derramado este sangue aí no caminho e ser coberto d’água! E o senhor sabe: água..., derramar sangue assim... Sei não! Sei não!”

Não há como não compartilharmos da aversão vivida pelo velho sertanejo. Não há mais nada a ser dito. Assim termina a obra de Antônio Olavo: com o horror estampado no rosto de um camponês sertanejo cobrindo os próprios olhos após exclamar sua indignação. Por fim, ouvimos apenas a canção composta especialmente para o documentário:

*“Dentro do cocorobó ouviu-se um grito.
Por almas inundadas Raquel chorou
Do horror da terra triste se escuta gritos de dor*

*Das batalhas e massacres milhões de mortos
Da espora da opressão a triste sorte
Geme os povos dos sertões
Salta gritos, gritos de dor*

*Refrão
Salve, salve Canudos
Rogue a Deus, oh! Maria
Benze o povo e eleva
Cristo é seu guia*

*Do navio e da aldeia nos misturamos
Índios, negros e roceiros a marca herdamos
Do deserto das três raças Deus chama a promessa*

*Refrão
Salve, salve Canudos
Rogue a Deus, oh Maria
Benze o povo e eleva
Cristo é seu guia*

*De beatos e missões a fé colhemos
Da escola da enxada partilhamos
Do conselho dos profetas ouvimos libertação*

*Refrão
Salve, salve Canudos
Rogue a Deus, oh Maria
Benze o povo e eleva
Cristo é seu guia”*

Na letra desta canção, temos o adensamento da ideologia da Teologia da Libertação, a utopia racial da brasilidade miscigenada e a dádiva mística do catolicismo popular. Como bem descreveu Euclides da Cunha, e como aponta a letra acima, o sertanejo nordestino ainda é dono de uma estranheza irrestrita, por tudo o que ele apresenta como fazendo parte da sua realidade: seu sotaque, sua alimentação, sua expressão corporal, suas músicas, suas danças e, por fim, pela sua compleição física paradigmática, mista de um Quasímodo e de um Hércules, pronto para ser tragado pelo trabalho duro que não exige grandes qualificações do conhecimento formal (um capital simbólico de longa aquisição e negado pelo Estado), mas muita disposição física. A lente de Antônio Olavo nos rasga e nos fustiga, pois este pensamento ainda está em nós, fixado pelo espanto da visão de um povo tão fatigado, maltratado e apartado da nossa realidade.

Eles são brasileiros como nós? Não há resposta para esta indagação. Olavo também se pergunta, como nós, meros espectadores, que ligação possível poderia nos identificar com este grupo social. Temos, inclusive, a impressão de que, diante destes sertanejos, o próprio autor, ao apontar sua lente para as minúcias deste outro, indaga-se sobre isto constantemente.

Para abarcarmos tanto estranhamento, creio ser necessário compreendermos, não apenas o significado do evento histórico de Canudos, mas o imaginário do campesinato que lhe deu vida⁹. Não podemos nos contentar com as narrativas que afirmam que a seca de 1877 tenha impelido tantos acontecimentos, até porque um evento natural só se transforma em evento social e histórico quando subjetivado por ideologias e visões de mundo. E é da práxis desta ideologia que se alimentam os vários movimentos messiânicos que perduram até os nossos dias¹⁰, sempre tendo como atores principais um campesinato depauperado.

O messianismo é uma busca por vários fatos significativos. Nos casos dos messianismos camponeses brasileiros, a busca pela terra prometida é sempre um dos principais motivos da agregação e da peregrinação. Estes eventos se vinculam com uma questão que há muitas décadas é teorizada pelos estudos dos modos de vida do homem rural brasileiro. Para o campesinato, a terra é uma ordem moral e um espaço de reprodução de vida e de ancestralidade. Portanto, ela não é apenas uma mercadoria, simples de ser quantificada e valorada economicamente, pois sua essência cumpre um desígnio social. O trabalho na terra também não é um ato meramente econômico e mecânico, imposto pelo sistema produtivo dominante. Há neste trabalho intensas relações de gênero, de geração e de simbologia, o que não o cristaliza como sendo um processo antimoderno. Mesmo na atualidade, esta ideologia não desapareceu como demonstram vários estudos sobre o tema¹¹.

Nesta perspectiva, Canudos não foi um acontecimento histriônico, mas um movimento popular. A busca de Antônio Conselheiro por uma terra sem males foi partilhada por milhares de camponeses que buscavam o mesmo alento. Canudos também não era uma secessão, como queriam nos fazer crer as elites locais, regionais e nacionais da época.

“A defesa da propriedade fundiária estava no grito de luta que uniu todos os setores das classes dominantes na guerra contra Canudos. Secado o sangue e assentadas as cinzas – mas antes que tudo virasse poeira –, os grandes fazendeiros apressaram-se a pedir indenizações pelos danos sofridos. Curiosamente, ao contrário do que temiam, os estragos haviam-lhes sido causados por soldados e oficiais que, famintos, invadiram fazendas, roubando quantas reses encontravam”. (SAMPAIO, 2001:79).

Em suma, apenas fatos significativos são guardados com tanta intensidade na memória social de um grupo, e é esta memória que Antônio Olavo resgata com a sua obra *Paixão e Guerra no Sertão de Canudos*.



Referências

- BAGGIO, Eduardo Túlio. “O cinema verdade de Jean Rouch no filme de Di Cavalcanti di Glauber”, Revista Científica/FAP, Curitiba, v. 4, n. 2, jul./dez. 2009, p. 166-179.
- COSTA, Maria Clélia Lustosa. “Teorias médicas e gestão urbana: a seca de 1877-79 em Fortaleza”, História, Ciências, Saúde, Manguinhos, v. 11, n. 1, jan./abr. 2004, p. 57-74.
- CUNHA, Euclides da. Os Sertões: campanha de Canudos. 35ª ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1991.
- FREIXINHO, Nilton. *O sertão arcaico do nordeste do Brasil: uma releitura*. Rio de Janeiro Imago: 2003.
- GARCIA, Afrânio. “A Sociologia Rural no Brasil: Entre Escravos do Passado e Parceiros do Futuro”, Sociologias, Porto alegre, ano 5, n. 10, jul/dez 2003.
- MARQUEZ, Gabriel Garcia. *Crônica de uma morte anunciada*. 33ª ed. Rio de Janeiro, Editora Record, 2005
- MARTINS, José de Souza. *Fronteira: a degradação do outro nos confins do humano*. São Paulo Hucitec, 1997.
- MORAES SILVA, Maria Aparecida de. *Errantes do fim do século*. São Paulo: UNESP, 1999.
- NEVES, Erivaldo Fagundes. *Uma comunidade sertaneja: da sesmaria ao minifúndio*. (Um estudo de história regional e local). Bahia: EDUFBA, 2008.
- _____. *Estrutura fundiária e dinâmica mercantil Alto Sertão da Bahia: séculos XVIII e XIX*. Bahia: EDUFBA, 2005.
- QUEIROZ, Maria Isaura Pereira de. *O messianismo no Brasil e no mundo*. 2. ed. São Paulo: Alfa-Ômega, 1976.
- _____. *O campesinato brasileiro: ensaios sobre civilização e grupos rústicos no Brasil*. Petrópolis: Vozes; São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, 1973.
- QUEIROZ, Rachel de. *O quinze*. Rio de Janeiro: José Olímpio, 2004.
- SAMPAIO, Consuelo Novaes. *Canudos: cartas para o Barão*. São Paulo: EDUSP, 2001.
- VELHO, Otávio Guilherme. *Capitalismo autoritário e campesinato*. Rio de Janeiro: Difel, 1979.
- WOORTMANN, K; WOORTMANN, E. *O trabalho da terra: a lógica e a simbólica da lavoura camponesa*, Brasília: UnB, 1997.

Ficha técnica do vídeo:

Paixão e Guerra no Sertão de Canudos, 78 min., 1993.

Direção e Roteiro: Antônio Olavo

Fotografia e Câmara: André Benigno

Técnico de Som e Assistente de Câmara: João do Vale

Produção Executiva: Ricardo Gaspar e Selma Santos

Assistente de Produção: Salomão Soares

Direção Musical: Fábio Paes

Montagem: Paula Pestana

Narração: José Wilker

Link do documentário: <https://www.youtube.com/watch?v=l5B6sW1TcBw>

Notas

¹ Ver Garcia, 2003.

² A narrativa foi realizada pelo ator José Wilker, cearense como o Conselheiro. Sua performance é essencial para a dramaticidade contida do documentário.

³ “Entre a população de Canudos, estavam muitos negros ex-escravos, que após a abolição acompanharam o Conselheiro. Os índios das aldeias Kiriri e Tuxá também eram uma presença marcante.” (Fala do historiador José Calasans no documentário Paixão e Guerra no Sertão de Canudos.).

⁴ Ver o relato sobre a Grande Seca de 1915, no belo romance de Raquel de Queiroz: *O Quinze*, Editora José Olympio, R.J., 2004.

⁵ “Secas periódicas combinaram-se com razões mais estritamente sociais para aumentar a migração. Embora a classe dominante sempre tendesse a ser contra qualquer transferência em massa de população, as grandes secas ajudavam a quebrar essa resistência, pois em tais casos a migração por vezes tornava-se um ‘mal-menor’, em face do potencial explosivo da situação” (VELHO, 1979: 176).

⁶ “Poder-se-ia julgar ao certo o que era o Ceará de 1878 sob o ponto de vista da hygiene, das moléstias e da mortalidade? Impossível. Onde a hygiene com a pavorosa aglomeração dos que a desgraça feria? Onde a hygiene, si 300.000 emigrados se agrupavam nas cidades e villas do littoral, apinhados sob as arvores, em choças misérrimas ou em immundos abarracamentos? Que resistência poderiam offerecer as enfermidades, organismos extenuados pela fome e sede, e por todas as dores moraes? Febre de differentes typos, o beriberi, a anarzaca ceifavam os pobres retirantes; os abarracamentos se convertiam aos poucos em hospitaes; Fortaleza, o derradeiro marco na via dolorosa, era como uma necrópole, e sobre ella, e sobre todos, miseráveis e mal remediados, porquanto já não havia ricos e sim irmãos e sócios de infortúnio, vinha afinal extender seu manto de horror a variola, a inesquecível epidemia de variola. (Studart, Guilherme apud Costa, Maria Clélia L., 2004: 71).

⁷ Partido negro revolucionário estadunidense, fundado em 1966 em Oakland - Califórnia, por Huey Newton e Bobby Seale, originalmente chamado *Partido Pantera Negra para Auto-defesa* (no original, “Black Panther Party for Self-Defense”, depois, mais conhecido como “Black Panther Party” (Panteras Negras). (http://www.palmare.gov.br/003/00301009.jsp?ttCD_CHAVE=539).

⁸ “O Cinema Verdade tem em Jean Rouch seu fundador e, mais do que isso, seu idealizador. Rouch era engenheiro, doutor em letras, etnógrafo e explorador. Ligado ao centro de estudos de antropologia do Museu do Homem de Paris, já filmava suas viagens de exploração etnográfica desde a década de 1940. Sob a influência do Cinema Direto e, principalmente, utilizando-se dos recém-criados aparelhos de captação de som direto Nagra e de câmeras leves, Rouch filma em 1960, com a colaboração do sociólogo Edgar Morin, *Chronique d’ un Été*. Esse filme mostra o comportamento e as opiniões dos moradores de Paris e inaugura o Cinema Verdade.” (BAGGIO, 2009, p. 169).

⁹ “O trabalho familiar autônomo foi uma das mais frequentes formas de produção alto-sertanejas, desde o início da ocupação territorial. Essa frequência aumentou ao longo dos séculos XIX e XX, na proporção em que se fracionavam as unidades produtoras, de modo que definiu para a região um perfil minifundiário. Médios e pequenos proprietários de terras cultivavam lavouras e mantinham criatórios apenas com o trabalho das próprias famílias. Uns empregavam também a mão de obra escrava e, em alguns casos, de diaristas. Outros complementavam a subsistência com a venda da própria força de trabalho.” (NEVES, 2008: 265).

¹⁰ Sobre este tema, ver Maria Isaura Pereira de Queiroz (1973) e José de Souza Martins (1997).

¹¹ Ver Woortmann, 1997, Silva de Moraes (1999) e Fagundes Neves (2008).

A MIRAMAX NO CAMPO DA INDÚSTRIA CINEMATOGRAFICA NORTE-AMERICANA: UMA ANÁLISE DAS DISPUTAS PELA CONSAGRAÇÃO E PELAS BILHETERIAS NA TEMPORADA DE PREMIAÇÕES DE 1998

Katarina Brito Castro

Graduada em Arte e Mídia pela Universidade Federal de Campina Grande (UFCG), Mestranda no Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas (Poscom-UFBA) na linha de Análise de Produtos e Linguagens da Cultura Mediática. e-mail: katarina_po@yahoo.com.br.

Wanderley Teixeira

Mestrando em Comunicação e Cultura Contemporâneas na linha de pesquisa Análise de Produtos e Linguagens da Cultura Mediática pela Universidade Federal da Bahia, com interesse de estudo nas áreas de Recepção Cinematográfica e Estética da Comunicação. Graduado em Comunicação Social com Habilitação em Jornalismo pela Faculdade Social da Bahia (2013) e em Direito pela Faculdade Ruy Barbosa (2010). e-mail: wndneto@gmail.com.

André Félix

Mestrando em Comunicação e Cultura Contemporâneas na linha de pesquisa Análise de Produtos e Linguagens da Cultura Mediática pela Universidade Federal da Bahia, com interesse de estudo nas áreas de Estética Cinematográfica, História da Indústria Cinematográfica. Graduado em Comunicação Social pela Faculdades Integradas São Pedro (FAESA) em 2007. e-mail: andrepfelix@gmail.com.

Resumo

A construção da noção de campo da produção de bens simbólicos por Pierre Bourdieu, ao longo de sua trajetória, parte do princípio de que ele é um espaço de oposições e disputas internas protagonizadas por seus agentes. Ao mesmo tempo, esses integrantes do campo estabelecem relações de recusas e aderências ao modus operandi de outros campos, especialmente o campo econômico que apresenta-se, em muitos casos, como dominante na relação com os demais, todos inseridos no mesmo espaço social.

Palavras-chave: Miramax; cinema; espaços sociais

Abstract

The construction of the notion of field of the production of symbolic goods by Pierre Bourdieu, throughout its history, assumes that it is a space for opposition and infighting starring its agents. At the same time, these members of the field establish relations of refusals and adhesions to the modus operandi of other fields, especially the economic field that presents itself in many cases, as dominant in relation to the others, all inserted in the same social space.

Keywords: Miramax; cinema; social spaces

Resumen

La construcción de la noción de campo de la producción de bienes simbólicos por Pierre Bourdieu, a lo largo de su historia, asume que es un espacio para la oposición y la lucha interna protagonizada por sus agentes. Al mismo tiempo, estos miembros del campo establecen relaciones de rechazos y adhesiones a la forma de actuar de otros campos, especialmente el ámbito económico que se presenta en muchos casos, tan dominante en relación con los otros, todo inserto en el mismo espacio social.

Palabras clave: Miramax; cine; espacios sociales

1. A busca de uma metodologia para a formação do campo da produção criativa

A construção da noção de campo da produção de bens simbólicos por Pierre Bourdieu, ao longo de sua trajetória, parte do princípio de que ele é um espaço de oposições e disputas internas protagonizadas por seus agentes. Ao mesmo tempo, esses integrantes do campo estabelecem relações de recusas e aderências ao *modus operandi* de outros campos, especialmente o campo econômico que apresenta-se, em muitos casos, como dominante na relação com os demais, todos inseridos no mesmo espaço social.

Aplicando esse conceito ao campo literário francês do século XIX para entender a obra de Gustave Flaubert, em *As Regras da Arte*, Bourdieu (2002) dá indicações metodológicas para a compreensão de um campo e das suas relações internas e externas. Através desse percurso, as práticas dos agentes e o conteúdo das produções de um campo e suas diferenciações são esmiuçados com o objetivo de definir porque as coisas são como são, ou melhor, porque as obras se apresentam ao público de uma determinada forma e porque os indivíduos que fazem parte de um campo agem como agem.

Bourdieu (2002) entende o campo como uma rede de relações objetivas, com papéis claros e bem definidos entre os seus agentes. Assim, cada posição tem como correspondência uma tomada de posição, que seriam as obras em si, discursos e polêmicas levantadas no campo que dialogam com a identidade dos agentes no campo. Contudo, o autor deixa claro que essa relação entre posição e tomada de posição, ou agente e suas ações, especialmente nas situações de ruptura de padrões do campo, não é totalmente livre ou norteadas por uma “determinação mecânica” (BOURDIEU, 2002, p. 265). Entre esses dois elementos existe um componente regulador que Bourdieu (2002) denomina de “espaço dos possíveis”, entendido pelo autor como um.

[...] espaço orientado e prenhe das tomadas de posições que aí se anunciam como potencialidades objetivas, coisas “a fazer”, “movimentos” a lançar, revistas a criar, adversários a combater, tomadas de posição estabelecidas a “superar” etc.. [...] Para que as audácias da pesquisa inovadora ou revolucionária tenham possibilidades de ser concebidas, é preciso que existam em estado potencial no seio do sistema dos possíveis já realizados, como lacunas estruturais que parecem esperar e exigir o preenchimento, como direções potenciais de desenvolvimento, caminhos possíveis de pesquisa. Mais do que isso, é preciso que tenham possibilidades de ser recebidas, isto é, aceitas e reconhecidas como “razoáveis”, pelo menos por um pequeno número de pessoas, aquelas mesmas que sem dúvida teriam podido concebê-las.” (BOURDIEU, 2002, p. 265 - 266).

A partir dessas compreensões iniciais, o percurso percorrido por Bourdieu (2002) traz, entre outros trajetos: a) a identificação do grau de autonomia do campo estudado através do nível de submissão dele aos capitais mais valorizados em outros campos, sobretudo o campo econômico; b) a realização de uma reflexão semelhante para as relações internas do campo, posicionando os seus agentes no espaço como “dominados” e “dominantes” a partir da relação entre os seus capitais acumulados e a importância que é dada a esse patrimônio adquirido pelo campo, admitindo que o capital específico tem lugar privilegiado e determinante nessa análise; c) a compreensão da trajetória dos agentes ao longo do tempo para entender como chegaram a ocupar a posição que ocupam e se estão dispostos a defender a manutenção de suas posições e seus capitais acumulados ou se estão mais inclinados a questionar a legitimidade das posições dominantes; e d) analisar a produção oriunda daquele campo tendo a posse de todas as informações anteriores e tentando entender, sobretudo, de que maneira a obra dialoga com a posição do agente no campo.

Levando em consideração o fator “tempo” como sinalizador dessa tendência de compreensão dos campos como um espaço propício a polarizações entre os agentes, o sociólogo demonstra, em espaços de produção díspares como a moda (Bourdieu, 2001) e o ramo da construção de casas (Bourdieu, 2006), que existe uma tendência de divisão entre os recém-chegados e a tradição. No entanto, esse fator “tempo” não é sempre biológico, trata-se mais da relação que os agentes têm com os ditames do campo no tempo presente. Assim, para se chegar a tal cenário, deve-se buscar entender se o agente está no campo para romper com as convenções em vigor dentro dos limites do jogo proposto pelo campo ou se ele recusa as transgressões e prefere aderir às tradições.

Do lado da tradição costumam localizar-se agentes de produção de ciclo curto que tem forte dependência do capital econômico e atendem às solicitações das regras presentes, do outro lado estão os agentes de produção de ciclo longo, que apresentam relações norteadas por um grau maior de independência no ofício, mas que dependem muito da ação das instâncias de consagração para que futuramente possam converter o capital simbólico acumulado em capital econômico. Esses últimos, para Bourdieu (2002), representam a vanguarda do presente, que chegam ao campo da mesma forma que chegaram os que hoje ocupam posições dominantes e que um dia realizaram movimentos de ruptura.

2. A consagração e sua conversão em capital econômico

Feita essa breve análise sobre os apontamentos metodológicos presentes na obra de Pierre Bourdieu, cabe dar espaço especial ao o lugar das instâncias de consagração nas rotinas do campo. Bourdieu (2001) afirma que, na sua essência, os bens simbólicos são dotados de uma dupla natureza: a fabricação material e a produção simbólica desenvolvida em torno desse bem. Assim, não basta a materialidade para agregar valor ao produto, a produção de crenças em torno do criador, da originalidade, da autenticidade, dentre outras, é importante para qualquer campo de produção de bens simbólicos, vinculando portanto o valor econômico ao valor sagrado (simbólico).

Nos campos de produção criativa, segundo Bourdieu (2001), a auto-consagração não é bem vista pelos pares. Assim, os agentes devem procurar maneiras de chamar a atenção da academia, de críticos e de premiações para que esses intermediários possam ser os porta-vozes das qualidades desses bens, agindo entre o público como se fossem seus produtores ao falar dos méritos dessas obras. Para Bourdieu (2001), o reconhecimento da legitimidade da obra é mais sólido se ela for submetida a um ciclo de consagração mais longo e se esse aval for dado por terceiros. O sociólogo entende que “A legitimidade só pode ser operada por procuração [...]” (p.52). Portanto, se não quiser sofrer represálias dos pares, o produtor deve criar estratégias para ser consagrado por terceiros, conseguindo a adesão desses através de valores embutidos e construídos em torno da obra.

Esse compartilhamento de gostos operado pelo relacionamento entre agentes por homologias, no entanto, não é um conceito útil apenas para a compreensão das vinculações entre produtores e instâncias de consagração, mas também para entender como acontece as associações e parcerias entre os agentes. Dimensionando a força dessas relações de homologia nos campos da indústria criativa, Richard Caves (2000), traz em seu trabalho a importância dos gatekeepers como profissionais que estabelecem as pontes entre escritores e músicos com editoras e gravadoras, respectivamente, visando encontrar as parcerias mais viáveis a partir da compreensão dos perfis de seus agenciados. Ainda que não defina essas relações como homologias de posição, o que Caves (2000) quer passar para o seu leitor é que as associações são feitas a partir dos gostos em comum entre os sujeitos que fazem parte dessas sociedades.

3. Objeto de estudo: A Miramax. Que empresa é essa?

Os irmãos Harvey e Larry (Bob) Weinstein apresentaram desde sempre um caráter empreendedor, acabando por fundar em 1979 a Miramax, que na época se qualificava como uma produtora e distribuidora de filmes independentes. Como característica comum, os filmes produzidos inicialmente eram tidos como de baixo orçamento e seu ambiente de circulação predominante eram os principais festivais de cinema do mundo, onde os Weinstein começaram a circular nos bastidores da indústria, construíram uma carreira e um nome, ou seja, aprenderam *o modus operandi* do cinema nos seus bastidores acumulando toda sorte de capitais.

A Miramax seguiu nesse cenário e, avançando um pouco neste percurso histórico, destacamos como os primeiros êxitos marcantes da empresa: em 1989, *Sexo, Mentiras e Videotape*, que teve grande destaque em festivais e premiações, saindo vitorioso em 19 delas – dentre elas a disputada Palma de Ouro e outros dois prêmios em Cannes –, além de 15 outras indicações – incluindo uma nomeação ao Oscar; já em 1992 foi a vez de *Cães de Aluguel*, uma produção realizada com um orçamento de apenas 1,2 milhões de dólares, que chegou a receber 21 indicações a prêmios, com um total de 12 vitórias.

Harvey e seu irmão se estabelecem de forma consistente no campo cinematográfico, consolidando-se enquanto agentes nas disputas. O acúmulo de capital simbólico se dá a partir desta inserção nas instâncias de consagração, a exemplo do renomado Festival de Cannes, trazendo o seu reconhecimento entre os pares. A partir desse período, os Weinstein compreendem a dinâmica do negócio, traçando uma política empresarial que os definiria e que influenciaria sua relação com os demais agentes do campo.

Com a sua genialidade e esse padrão que pode ser visto como uma forma de promover os seus filmes independentes ou de orçamento abaixo dos padrões hollywoodianos como se fossem blockbusters (Martel, 2010), os irmãos Weinstein passaram a atrair o olhar de companhias maiores. No ano de 1993 a empresa é comprada pela Walt Disney Company, por intermédio do então presidente desta, Jeffrey Katzenberg, desenvolvendo uma parceria cujo formato permitia a manutenção da identidade da Miramax, de certo modo, mas a partir daí atuando como um braço independente da gigante Disney.

Com essa nova estruturação e maiores investimentos, foi sem dúvidas na década de 1990 que tivemos os anos dourados da empresa criada pelos Weinstein. Para citar um dos primeiros frutos dessa parceria, temos *O Casamento de Muriel* (1994), produção cujo orçamento girou em torno de 9 milhões de dólares, considerado pequeno, mas que até 1996 recebeu alguns prêmios e várias indicações, dentre elas uma ao Globo de Ouro (Toni Colette, na categoria de Melhor Atriz). No total, foram arrecadados \$15,119,639 com bilheteria¹. Em 1995 o *Cortina de Fumaça* recebeu um total de 9 prêmios, além de outras 7 indicações a premiações, incluindo algumas em eventos europeus e argentinos.

Os irmãos-sócios passam a flertar com a instância maior, o Oscar, aprimorando então a sua fórmula de promoção dos filmes de modo a estabelecer cada vez mais laços com a Academia. E as primeiras grandes chances de produções da Miramax aconteceram com *O Piano* (1993), recebeu cerca de 100 indicações e 70 prêmios, dentre eles três estatuetas do Oscar; e com inovador *Pulp Fiction* (1994), de Quentin Tarantino, foram acumuladas 114 nomeações em festivais, somando 67 vitórias – uma delas na categoria do Oscar de Melhor Roteiro Original e a Palma de Ouro em Cannes. Importante destacar que a obra dirigida por Tarantino foi produzida ainda nos moldes independentes (baixo orçamento), cujo investimento foi de apenas 8 milhões de dólares, mas conquistando uma bilheteria de \$107,928,762.

A Miramax passa, então, a entender a lógica de um nicho específico do cinema. Harvey e Larry compreendem que determinados títulos faturam nas bilheterias e enquanto produtos de

uma indústria se forem premiados, sobretudo pelas instâncias de consagração mais populares, entre elas, o Oscar. Os irmãos da Miramax incorporam à política da empresa a compreensão de que existe um calendário de estreias que favorecem filmes que são lançados na proximidade das votações dos principais prêmios (segundo semestre) e que existe um caminho até chegar a Academia: desenvolvimento de estratégias publicitárias voltadas para votantes, visibilidade da crítica através dos prêmios de associações de críticos, os prêmios dos sindicatos (cujos votantes, em algumas situações coincidem com os votantes acadêmicos) e o Oscar.

Em 1996, com *O Paciente Inglês*, a Miramax constatou a eficiência dessa fórmula e deu um salto com relação aos quesitos simbólico e financeiro. Com esta produção de orçamento expressivamente maior – 27 milhões de dólares –, a empresa recebeu nada menos do que 12 indicações ao Oscar, acumulando no fim um total de 9 estatuetas, incluindo as de Melhor Filme e de Melhor Diretor (para Anthony Minghella). Pode-se dizer que é desta forma que se dá a consolidação da empresa no cenário de consagração da indústria cinematográfica, ou seja, o acúmulo de capital simbólico. No que se refere ao lucro, o romance de 1996 atingiu um total de \$78,676,425, resultante da bilheteria nos Estados Unidos. Ao analisar a divisão deste arrecadamento entre pré-indicação (53,8%), pós-indicação (27%) e pós-premiação do Oscar (19,2%) é possível ver o efeito deste processo de (busca e efetiva) consagração na maior instância cinematográfica sobre o aspecto econômico; visto que o período pós-premiação já está cronologicamente distante do período de lançamento e evidência do filme, podemos atribuir a expressiva porcentagem acumulada entre indicação e premiação ao acúmulo simbólico, que também acaba por refrescar o cenário, deixando a obra novamente em evidência.

Se a década de 1990 é, como um todo, de grande destaque para o trabalho dos Weinstein encabeçando a Miramax, pode-se dizer que 1998 foi o ano do seu apogeu. Duas obras produzidas por essa empresa no referido ano acabaram por ser os grandes destaques do Oscar de 1999.

Com a comédia Shakespeare Apaixonado, dirigida por John Madden, foram recebidas 13 indicações e para o italiano A Vida é Bela, dirigido e estrelado por Roberto Benigni, foram 7 indicações. A soma destas deixou a Miramax como a produtora com o maior número disparado de nomeações para o Oscar de 1999.

Para Shakespeare foi utilizado um orçamento próximo ao do último grande premiado da Miramax: cerca de 25 milhões de dólares. Esta obra de Madden foi a mais premiada da cerimônia de 1999, arrebatando 7 estatuetas, incluindo a da categoria mais almejada: o Oscar de Melhor Filme. A bilheteria alcançada por esse filme apenas nos Estados Unidos somou \$100,317,794. Mais uma vez observando a distribuição desse valor nos períodos pré-nomeação (36,4%), pós-nomeação (36,5%) e pós-premiação (27%) percebemos a possível influência do acúmulo de capital simbólico (reconhecimento pelos pares, nomeação, vitória), que neste caso mais do que dobrou o que havia sido arrecadado até então.

Para o indicado a Melhor Filme Estrangeiro, não se sabe o valor exato, mas estima-se que foi em torno do que se pode considerar como sendo baixo orçamento. Desbancando o favorito *Central do Brasil*, segundo alguns jornais da época, a obra de Benigni acabou conquistando o Oscar de Melhor Filme Estrangeiro e mais duas estatuetas. Sua bilheteria de \$57,247,384 foi arrecadada desta forma: pré-nomeação – 32,3%, pós-nomeação – 30,6% e pós-premiação 37,1%.

Estas distribuições de porcentagens indicam a importância da consagração para a visibilidade do filme, mas não apenas isso, esses dados acabam ainda por consolidar e validar de vez a estratégia dos Weinstein: a consagração leva ao acúmulo de capital simbólico e este é convertido em capital econômico.

Nesse cenário os grandes nomes por trás da Miramax ficaram famosos por suas ações e discursos em torno dos filmes no período de campanha para o Oscar, passando a receber cada

vez mais críticas inclusive relativas aos grandes valores investidos durante tais períodos, que não raramente agora eram superiores ao próprio orçamento da obra cinematográfica em si.

4. Uma pirâmide hierárquica da indústria

A compreensão do campo da indústria cinematográfica norte-americana na temporada de premiações de 1998/1999 (julho de 1998 a março de 1999) e o “lugar” da Miramax e dos irmãos Harvey e Larry Weinstein como agentes ascendentes desse cenário passa pela noção de hierarquia econômica das empresas cinematográficas desse período. Janet Wasko (2007) compreende esse campo como um espaço formado por três tipos de agentes que compõem uma pirâmide hierárquica levando em conta os seus respectivos acúmulos financeiros e controle produtivo: as majors, as produtoras ou distribuidoras menores ou menos influentes e as produtoras ou distribuidoras “bem” menores.

Na lógica da pirâmide de Wasko (2007), as majors ocupam o topo e são as grandes empresas do ramo – Buena Vista (Disney), Paramount, Twentieth Century Fox, Warner, Universal e Columbia - que dominam o mercado de produção, distribuição e exibição há anos e acumularam toda sorte de capitais durante suas respectivas trajetórias, ou seja, os agentes dominantes do campo. As produtoras ou distribuidoras menores ou menos influentes ocupam uma posição intermediária já que, em comparação com as majors, são mais recentes e estão construindo o seu lugar no mercado, são aquelas que Bourdieu (2002) denomina de recém-chegadas. Apesar de já terem uma relativa acumulação de capital econômico, social, cultural e simbólico, essas empresas recém-chegadas estão em ascensão, e almejam construir uma trajetória semelhante àquela percorrida pelas majors, mas para isso precisam converter seus capitais simbólicos adquiridos em capital econômico através da temporada de premiações da indústria, como se verá mais adiante. Essas empresas intermediárias e recém-chegadas detêm um controle moderado do processo produtivo, dependendo das empresas do topo da pirâmide em alguma zona de atuação, como a distribuição em cinemas ou em home vídeo, por exemplo. Esses agentes de posição intermediária, tendem a ser incorporados pelas majors através do controle acionário. Entre elas estão a Miramax, adquirida pela Disney, e a New Line que é parte da Warner.

Algumas majors ainda criaram subsidiárias especializadas em determinados setores do cinema, desde a produção de animações até a cooptação de filmes independentes em festivais e sua distribuição no mercado (Fox Searchlight, Sony Classics etc.). Assim, percebe-se que por deter esse controle produtivo por ter em sua posse uma diversidade de capitais acumulados ao longo do tempo, as majors tradicionais acabam dominando o campo. Paralelo a estas corporações, empresas intermediárias como a Miramax tem uma atuação independente e influente em um nicho específico, como será discutido mais adiante, porém atua como um “braço” de uma major, no caso, a Disney, possuindo com esta vínculo e obediência. Assim, cria-se no campo uma tendência que calcula os riscos do mercado e acaba determinando que, as majors cuidam diretamente de lançamentos cinematográficos com retorno financeiro “garantido”, enquanto que seus “braços” cuidam de produções mais arriscadas por serem direcionadas a nichos específicos e é nesse espaço dos possíveis que agentes como a Miramax atuam.

Wasko (2007), no entanto, reconhece uma exceção a esse caminho tradicional das majors e suas subordinadas já que a DreamWorks SKG, uma das companhias mais recentes do campo cinematográfico tem o poderio econômico e o controle produtivo de uma major tradicional, mas uma condição ascendente semelhante a empresas de porte intermediário como a Miramax ou a New Line. Contudo, a teoria do campo do próprio Pierre Bourdieu (2002) explica essa posição ocupada pela DreamWorks em tão pouco tempo. Fundada em 1994, quase uma década depois da Miramax, a DreamWorks SKG ainda tem uma trajetória própria a conquistar, não detendo o controle produtivo total do mercado, já que depende das majors para a distribuição dos

seus títulos em home vídeo, tal qual as empresas intermediárias. No entanto, a DreamWorks já chega no campo com o porte de uma major em função dos capitais acumulados por seus sócios ao longo de suas respectivas trajetórias, entre eles o cineasta Steven Spielberg e Jeffrey Katzenberg, ex-diretor da Disney e um dos responsáveis por uma das fases de maior êxito das animações do estúdio, o início da década de 1990.

Assim, percebemos que, no campo da indústria cinematográfica norte-americana, as majors são agentes que, por tradição e pelo volume de capitais acumulados ao longo dos anos, ocupam posições dominantes e exercem um forte controle sobre as regras do próprio campo. Esses agentes exercem tanto controle a ponto de conseguirem gerar uma política de gestão empresarial que dá ensejo a criação de um subcampo na indústria, que, por sua vez, é dominado por empresas em ascensão incorporadas por essas grandes corporações, como foi o caso da Miramax, ou novas majors, como a DreamWorks SKG. Nesse subcampo das empresas de cinema em atividade na temporada de premiações da indústria, apesar do objetivo ser a conquista de prêmios e do reconhecimento dos seus pares, uma outra meta surge com mais força, transformando a consagração em estratégia empresarial para a obtenção de capital econômico. Tal percepção nos leva a conclusão de que o campo em estudo está longe de ser completamente autônomo dos ditames de esferas do poder externas a ele, sobretudo a econômica.



Referências

BAKER, Sarah; HESMONDHALGH, David. *Creative labour: Media work in three cultural industries*. Nova Iorque: Routledge, 2011.

BOURDIEU, Pierre. *O costureiro e sua grife: contribuição para uma teoria da magia*. Educação em Revista, nº34, 2001.

_____. *As estruturas sociais da economia*. Porto: Campo das Letras, 2006.

_____. *Razões Práticas: Sobre a teoria da ação*. Campinas: Papyrus, 2011.

_____. São Paulo: Cia das Letras, 2002.

CAVES, Richard. *Creative Industries: contracts between art and commerce*. Londres: Harvard University Press, 2000.

GUTIÉRREZ, Alicia B.. *Pierre Bourdieu: Las prácticas sociales*. Buenos Aires: Centro Editor de America Latina, 1994.

WASKO, Janet. Introdução. In: MELEIRO, Alessandra (org.). *Cinema no mundo: Indústria, política e mercado. Volume IV*. São Paulo: Escrituras Editora, 2007.

WAXMAN, Sharon. *The price of reeling in an Oscar*. Disponível em: <http://www.washingtonpost.com/wp-srv/style/movies/oscars/priceofoscar.htm>. 12 mar. 1999.

WEINRAUB, Bernard. *Just a couple of old pals wrestling for an Oscar*. Disponível em: <http://www.nytimes.com/1999/03/15/movies/just-a-couple-of-old-pals-wrestling-for-an-oscar.html> . 15 mar. 1999.

Sites:

<http://www.imdb.com>

<http://www.boxofficemojo.com>

Notas

¹ Todas os números e informações relativos a orçamento, bilheteria e indicações à premiações foram retiradas do www.imdb.com e <http://www.boxofficemojo.com>.

TARSILA DO AMARAL: ENSAIO SOBRE “BRASILIDADE” ESSAY ON “BRAZILIANNESSE”/ ENSAYO SOBRE “BRASILIDAD”

Dalmo Souza e Silva

Doutor em Artes pela Universidade Augusburg, na Alemanha, Mestre em Artes pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo e Bacharel em Pedagogia pela Faculdade de Filosofia e Letras Nove de Julho e em Letras pela Universidade Federal de Alagoas. Tem experiência em coordenação de cursos de graduação e pós-graduação (Lato e Strictu Sensu) e em projetos de extensão universitária com ênfase na construção de políticas públicas e processos de pedagogia social. Atua também na área de artes, com ênfase em artes plásticas, principalmente nos seguintes temas: arte e educação; linguagem e comunicação; cultura e sociedade.

Resumo

O ensaio busca discutir o conceito de brasilidade, envolvendo as matrizes portuguesas, indígenas e africanas no discurso e no repertório modernista – inaugurado pela Semana de Arte Moderna de 1922. Nesse sentido, levanta o repertório de Tarsila do Amaral e sua participação nos movimentos Pau-Brasil e Antropofágico, tendo como ponto de análise a tela Abaporu, 1928 – obra inspiradora do movimento antropofágico e síntese da construção de uma brasilidade inerente à concepção moderna.

Palavras-chave: Brasilidade; matrizes culturais; modernismo; Tarsila do Amaral

Abstract

The essay seeks to discuss the concept of Brazilianness, involving Portuguese, Indian and African origin in the speech and in the modernist repertoire – inaugurated by the Modern Art Week 1922. In this sense, raises the repertoire of Tarsila do Amaral and his participation in movements Pau-Brazil and Antropofágico, taking as a point of analysis Abaporu, 1928 screen – inspiring work of anthropophagic movement and synthesis of building a modern conception inherent Brazilianness.

Keywords: Brazilianness; cultural matrices; modernism; Tarsila do Amaral

Entre as diversas notas de jornal que circularam em 3 de fevereiro de 1922, uma delas trazia com grande entusiasmo a notícia de uma projetada Semana de Arte Moderna, em São Paulo, que estava despertando o mais vivo interesse nas rodas intelectuais e mundanas (ABRIL CULTURAL, s.d., p. 5). Dezesesseis dias depois, o tom era outro: “na última pagodeira da Semana Futurista, foi preciso fechar as galerias para evitar que o palco se enchesse de batatas” (idem). Organizada com o apoio financeiro das famílias paulistas mais abastadas, a Semana de Arte Moderna escandalizou seus patrocinadores. Tudo isso porque um pequeno grupo de intelectuais, reunidos em torno de Paulo Prado¹ e com o auxílio de escritores, tais como Manuel Bandeira, Ribeiro Couto e Graça Aranha, resolveu inserir as ousadias da arte moderna em São Paulo (SEVCENKO, 1992, p. 268)².

Durante três dias – 13, 15 e 17 de fevereiro – pintores, escultores, compositores, músicos (Idem) e poetas compareceram ao Teatro Municipal³. Para todos, as manifestações exibidas ali possuíam como ponto comum: o rompimento radical com os padrões de uma arte chamada “acadêmica”. Pensada para ser uma semana de renovação artística, a Semana de Arte Moderna provocou um forte impacto no gosto estético da elite fundiária paulista que compareceu ao Teatro. Seus idealizadores e organizadores compunham um grupo de intelectuais e artistas que tiveram contato com os artistas europeus do início século XX, dos quais receberam a influência do cubismo e do futurismo. Na Europa, as novas tendências estéticas foram inauguradas em 1909, através do *Manifesto Futurista*, criado pelo poeta italiano Filippo Marinetti, com o objetivo de romper com a tradição e celebrar os novos valores, sobretudo a tecnologia.

Muitos desses artistas e intelectuais passaram longas temporadas na Europa, principalmente em Paris. De retorno ao Brasil, os jovens desejaram quebrar o formalismo que imperava na produção artística nacional e experimentar as novas ideias europeias⁴. Realizado por membros da elite para “escandalizar” o próprio grupo social, é possível afirmar que, num primeiro momento, o modernismo brasileiro teve significado somente para as classes dominantes, deixando alijadas do contexto artístico as classes populares.

Nesse sentido, o crítico de Frederico Moraes nos alertou para certo refluxo dentro do movimento: “há no modernismo brasileiro uma tensão (...) entre atualizar e interiorizar, entre ruptura e continuidade, entre exportar e importar” (ITAÚ CULTURAL, 1994, p. 10). E o crítico continuou a argumentação: “Oswald, internacionalista, viaja constantemente ao exterior para atender a sua fome de novidade. Tem seus olhos voltados para o futurismo de Marinetti, o canibalismo de Picabia, o surrealismo de Breton. Mário [de Andrade], nacionalista, escreve cartas. Prefere sair à cata do Brasil, conhecer os mitos amazônicos e o Barroco mineiro” (Idem). Já para Menotti Del Picchia, a proposta artística do grupo não era futurista, isto porque a individualidade procurada e praticada por cada participante fugia dos limites de uma escola de arte. Por essa razão, tornou-se mais adequado denominar o movimento de “modernista”⁵.

Finda a agitação da Semana, o movimento se manteve ativo. Apesar de continuar sofrendo acirradas críticas, os modernistas continuaram a implementar suas ideias - um dos pontos de reflexão para eles era justamente a adaptação de valores estéticos europeus para pensar a realidade brasileira⁶. Assim, artistas e escritores, a partir de 1922, tentaram intensificar suas pesquisas nas raízes da cultura nacional. A proposta desses intelectuais consistia em um novo modo de olhar para os aspectos culturais nacionais. Passados mais de 90 anos, os acontecimentos suscitados são vistos como uma ruptura entre o novo e o arcaico, uma vez que o movimento modernista tinha em pauta a superação dos valores coloniais e a emergência do país na modernidade. Inclusa nessa superação, duas tarefas imbricadas: a recuperação dos aspectos culturais nacionais e a legitimação de um consenso de “brasilidade”.

Nessa direção, o projeto de brasilidade dos modernistas se tornou mais estruturado, em 1928, com o *Manifesto Antropofágico*, de Oswald de Andrade, acrescido pelas obras de Tarsila do

TARSILA DO AMARAL:
ENSAIO SOBRE “BRASILIDADE”

Amaral⁷, constituindo a estética antropofágica. Na Antropofagia, todas as representações objetivavam fundir as tradições portuguesas, indígenas e africanas. Sua intenção era conseguir captar esses valores culturais, misturados a realidade nacional e projetá-los aos conceitos modernos. Nesse ponto, era uma crítica radical aos descaminhos modernistas (a vanguarda de 22, àquela altura, acomodara-se) e um ataque panfletário à civilização ocidental. Foi uma manifestação de vanguarda, na qual uma análise revolucionária do diálogo existente entre instinto e cultura tomava impulso. O programa do movimento poderia ser sintetizado desse modo: antes da “descoberta”, o Brasil conheceu a vida tribal, sem classes e sem a repressão. A propriedade privada e as sublimações sexuais vieram a bordo das caravelas lusitanas⁸.

Assim sendo, o movimento antropofágico pregava a projeção do passado mítico no futuro da era tecnológica, sugerindo que o *Matriarcado de Pindorama* (modelo arcaico de organização da sociedade) fosse tomado como modo de reorganização da vida social, impondo bases libertárias e igualitárias - em vocabulário marxista, seria o “comunismo primitivo” transformado em norma social. Entre as propostas do movimento antropofágico, as produções artísticas igualmente se apropriaram do imaginário popular brasileiro. Percorreu-se uma longa trajetória balizada por nuances de múltiplos matizes éticos e estéticos. Em 1928, a tela *Abaporu*, da pintora Tarsila do Amaral, significava o marco zero do movimento. A obra transformou-se em ícone juntamente com seu correlato, o *Manifesto Antropofágico*. Essas duas produções artísticas reafirmariam a existência de um ideário estético que se apossava de referências da cultura popular.

Se o movimento antropofágico propiciou subsídios para a formação de conceitos a cerca da criação de novos modelos estéticos direcionados à brasilidade, os passos anteriores de Tarsila do Amaral, na fase Pau-Brasil (inaugurada em 1924), quando a artista retornava de viagem a Paris em 1923, já traziam à tona a junção de temas populares, sobretudo da paisagem rural que a artista vivenciou durante a infância passada na fazenda da família, no interior paulista (SEVCENKO, 1992, p. 283)⁹, e de referências a uma pintura que egressava não somente dos ateliês de André Lothe e Albert Gleizes (dois expoentes da Sessão de Ouro¹⁰), mas também do contato com a obra de Fernand Léger. O historiador Nicolau Sevcenko analisou, de modo pertinente, a influência de Léger no repertório de Tarsila do Amaral:

“O mais interessante é que, em vez do modo de Léger, o qual usa metonímias mecânicas e industriais, como secções de engrenagens, pistões, bocas de chaminés, ela prefere símbolos da cidade, como carros, trens, bombas de gasolina, torres; ou de tropicalidade, palmeiras, cactos, bananeiras; ou de história, construções coloniais, igrejas, cidades históricas, fazendas; ou étnicos, negros, mulatos, mamelucos, tipos regionais. Assim, em vez de uma utopia da sociabilidade moderna e industrial, como Léger, ela instaurou uma utopia da brasilidade tropical. Sua arte desse modo obtém uma síntese temático-emocional vibrante (...) (idem).”

Na produção plástica de Tarsila do Amaral, o tonalismo vibrante, mas sutil, e a vivacidade nativa aliada à exaltação à máquina e ao industrialismo, fortemente influenciados pelo cubismo nas telas produzidas nesse período, contribuem para que logo depois viesse a ocorrer à emergência das enormes figuras deformantes nas imagens primordiais antropofágicas (tendo como exemplo o *Abaporu*). Aqui, destacam-se as raízes indígenas e africanas - herança deixada pela Semana de 22, na qual o olhar dos artistas e dos intelectuais “buscavam auscultar” a presença das matrizes culturais brasileiras. Em Tarsila e em outros modernistas, a formação ultraconservadora, como estudante da academia Julien em Paris, aliada aos ideais modernistas, nos desperta as seguintes questões: como a presença destas matrizes étnico-culturais se fez, realmente, presente entre a elite branca? O negro, o índio e a legião de mestiços seriam vistos como os elementos exóticos e pitorescos

que constituiriam o conceito de brasilidade destes artistas? Sim e não. O que nos parece mais pertinente para o ocorrido seria a reflexão da realidade brasileira pelo viés europeu: da Europa a técnica e as rupturas modernistas, ao passo que do Brasil, a transmissão de uma realidade desejada e não, de fato, existente – era a construção de um conceito de brasilidade.

Pelas mãos de Tarsila, surgia na pintura Pau-Brasil, dois anos antes do movimento antropofágico, ainda sem rótulo posteriormente inventado pelo crítico Oswal de Andrade, esse conceito teve seus primeiros esboços. Através do emprego de cores puras, das linhas simples, da captação sintética, sentimental e ingênua da realidade brasileira, de que antes havia se envergonhado, Tarsila encontrava os meios de expressão para sua mensagem regionalista. O desvelamento do conteúdo proposto na mensagem plástica da artista estaria a cargo de Oswal de Andrade – seu par na literatura (ABRIL CULTURAL, s.d., p. 9).

Toda a trajetória estética de Tarsila do Amaral refletia sua busca pela brasilidade: “(...) Não pensem que essa tendência brasileira na arte é mal vista aqui [Europa]. Pelo contrário. O que se quer aqui é que cada um traga contribuição de seu próprio país (...)” (SEVCENKO, 1992, p. 283). Esse depoimento de Tarsila do Amaral, em carta destinada a sua família, quando realizava seus estudos pictóricos em Paris, por volta de 1923, mostrou a atmosfera do centro artístico parisiense que necessitava de uma renovação artística, por meio da descoberta de outros valores culturais – importados de diversas partes do mundo. Foi em Paris que a pintora descobriu o que era ser brasileira – sofrendo um paulatino processo de redescoberta do país e de sua realidade.

A partir desse momento, sua produção plástica é marcada pelas “cores caipiras” e pelo mundo novo propiciado pela modernidade. Através de sua produção plástica demonstrou a tensão existente, na sociedade brasileira, entre o urbano e o agrário, pois a artista era capaz de compreender as duas realidades do país – já que vivenciara cada uma delas. A artista conseguiu transpor valores do cubismo, futurismo e surrealismo (legados de seus mestres Gleizes, Lhote e, principalmente Léger) para o retrato de paisagens e temas nacionais – modernizando a arte pictórica brasileira.

Quando Oswald de Andrade estabeleceu os pressupostos do movimento antropofágico, criticando os valores da cultura ocidental de cultura e, privilegiando uma forma de organização social aos moldes tribais, estava influenciado, confessamente, pela obra *Abaporu*. Essa tela o inspirou nessa crítica e a obra de Tarsila até hoje inspira a uma reflexão sobre a realidade brasileira, despertando seus fruidores para o elemento “brasilidade”. A tela *Abaporu* sintetizou um espírito que pairava sobre a esfera intelectual brasileira. Todos os esforços culturais eram dirigidos à proposta de brasilidade, ou seja, as manifestações artísticas buscavam o que havia de original e nitidamente brasileiro.

A figura do gigante disforme, cercado pela natureza e pelas cores tropicais veio ao encontro da função histórica, atribuída, posteriormente, por Oswald de Andrade como o *Abaporu* (palavra de origem indígena que quer dizer “homem que come”) – um ser antropofágico capaz de deglutir influências externas e transformá-las de acordo com a realidade do país. Na obra, a ligação entre o homem e a terra surgiu de modo intenso. Talvez, esse tenha sido um dos motivos mais fortes para a escolha do nome, *Abaporu*, para batizá-la. Nesse ponto, assinala-se que esse trabalho não representava uma total inovação na pintura de Tarsila, mas procedia de experimentações realizadas em *A Negra*, tela realizada, por volta de 1923, com o qual teria características comuns, como o gigantismo e a síntese formal, além da preocupação com a estilização do desenho e do modelado. *A Negra* poderia ser descrita como: “figura sentada com dois robustos toros de pernas cruzadas, uma arroba de seio pesando sobre o braço, lábios enormes pendentes, cabeça proporcionalmente pequena” (ALVARADO, 2002, s/p). A pesquisadora Daisy Peccinini Alvarado descreveu a imagem como uma reminiscência do passado de Tarsila, resultado das histórias contadas por mucamas da fazenda de sua infância – uma aparição inerte e à espreita (Idem).

Porém, foi na tela *Abaporu* que ocorreu a síntese de elementos estéticos que desencadearam alterações significativas no movimento modernista e a construção de um conceito de brasilidade. As propostas artísticas divulgadas durante o evento da Semana de Arte Moderna de 1922, estavam passando por diversas reformulações, entre elas, a discussão acirrada sobre a problemática nacional e a emancipação do imaginário e da subjetividade. A pintura de Tarsila era o emblema plástico dessa nova visão do moderno. Para muitos artistas e intelectuais modernistas, os primeiros estímulos dados pelo futurismo de Marinetti e pelas experimentações cubistas europeias representavam novas linguagens que necessitavam de adequações ao cenário artístico nacional. Ao mesmo passo que, para outros, essas linguagens estéticas apenas seriam válidas se conseguissem resgatar o que seria de mais essencial e original dentro da cultura nacional – valores registrados através das obras literárias ou artísticas.

Para Oswald de Andrade, em 1928, a nova direção do modernismo passaria, necessariamente, pelo movimento antropofágico, radicalizando as transformações iniciadas em 1922. A tela *Abaporu* significava o ponto de partida para a nova linguagem adotada pelo movimento. A obra se transformaria em ícone de mudança juntamente com seu correlato, o *Manifesto Antropofágico*. Essas duas produções culturais reafirmariam a existência de um ideário estético que se apossava de referências da cultura popular. Com as experimentações de Tarsila e o embasamento teórico propiciado por Oswald de Andrade ocorre, com o movimento antropofágico, uma renovação artística, propiciando a maturação das artes e sua inserção tanto nacional, como internacional.

Unidos na luta contra as normas acadêmicas, os modernistas, incluindo Tarsila, conseguiram realizar uma arte comprometida com a procura da realidade nacional, cercada de elementos que compunham as cidades urbanas (como São Paulo e Rio de Janeiro), mas que também voltavam atenções para o ambiente rural e valores históricos do Brasil (como a arquitetura barroca mineira, as lendas amazônicas e a cultura popular do interior do país). Juntos operaram um sentimento de brasilidade que, porém, sofria com os estereótipos advindos da estética modernista europeia.

Em síntese, ao revisar a Semana de Arte Moderna de 1922 e seus desdobramentos, nota-se que esse conceito de brasilidade ainda representa algo a ser construído. Quando Oswald de Andrade estabeleceu os pressupostos do movimento antropofágico, realizando uma crítica aos valores da cultura ocidental e, privilegiando uma forma de organização social aos moldes tribais, estava influenciado, confessamente, pela obra *Abaporu*. A produção de Tarsila até hoje inspira a uma reflexão sobre a realidade brasileira, despertando seus fruidores para o elemento “brasilidade”.



**TARSILA DO AMARAL:
ENSAIO SOBRE “BRASILIDADE”****Referências**

- ABRIL CULTURAL. *A pintura no Brasil*. Rio de Janeiro: Abril Cultural, s/d.
- AMARAL, Aracy A. *Tarsila sua obra e seu tempo*. São Paulo: Perspectiva/Edusp, 1975 (Vol. I e II).
- BATISTA, Marta Rosseti. *Artistas brasileiros na escola de Paris, anos 20*. São Paulo: ECA USP, 1987 (Tese apresentada à Escola de Comunicações e Artes – ECA/USP para obtenção do título de doutor).
- GUIMARÃES, Juliana Batistela. *O Teatro Tropicalista*. São Paulo: Centro Mario Schenberg de Documentação da Pesquisa em Artes – ECA/USP – FAPESP (pesquisa nível iniciação científica), 1997.
- MORAIS, Frederico. Prefácio. In: ITAÚ CULTURAL. *Modernismo: anos heróicos: marcos históricos*. São Paulo: Itáu Cultural, 1994, p. 9-10.
- OLIVEIRA, Alecsandra Matias de. Memória da Pele – o devir da arte contemporânea afro-brasileira. *Arte e Cultura da América Latina*. São Paulo: Terceira Margem. Vol. XXVIII, 2º. Semestre, 2012, p.p. 35-42.
- SEVCENKO, Nicolau. *Orfeu extático na metrópole: São Paulo, sociedade e cultura nos frementes anos 20*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- SOUZA, Gilda de Melo e. *Exercícios de leitura*. São Paulo: Duas Cidades, 1980 (o baile das quatro artes).

Materiais audiovisuais:

Modernismo: Anos heróicos, Itáu Cultural, 1994.

Arquivo:

ARQUIVOS do Centro Mario Schenberg de Documentação da Pesquisa em Artes. São Paulo: ECA/USP.

Webgrafia (Referências eletrônicas):

[www. Itaucultural.org.br](http://www.itaucultural.org.br).

Notas

¹ O patrocínio efetivo dos artistas paulistas era um apanágio de patronos abastados. O retorno a São Paulo, em particular de Paulo Prado (filho do Conselheiro Antônio Prado), premido pela irrupção da Guerra, após uma longa itinerância de diletante pela Europa, por designação de sua própria família, iria mudar em definitivo o cenário político e cultural vigente. Era em sua casa e na de Olívia Guedes Penteado – igualmente recém-chegada da Europa pelo início da Guerra e viúva desde 1915 do grande fazendeiro de café Ignácio Penteado – que os jovens interessados em artes modernas encontravam as últimas revistas, livros, informação, obras, chegados da Europa, e as portas abertas.

² “A ideia surgiu em fins de 1921, num dos serões no salão de Paulo Prado, incitada ao que parece por Di Cavalcanti. Marinette, a mulher francesa de Paulo, teria lembrado as exposições com palestras e música, típicas dos salões de verão do balneário da moda em Deauville, e o próprio anfitrião se encarregaria de centrar o evento no Teatro Municipal, cuidando do programa, da divulgação e demais detalhes, para lhe garantir um alcance retumbante”.

³ Na divulgação do evento, nomes como Villa Lobos, Guiomar Novaes e Graça Aranha serviram como ponta de lança, uma vez que estes possuíam grande prestígio e popularidade.

TARSILA DO AMARAL: ENSAIO SOBRE “BRASILIDADE”

⁴ Entre esses artistas e escritores, agruparam-se: na literatura, Mário de Andrade, Oswald de Andrade, Sérgio Milliet, Menotti Del Picchia, Guilherme de Almeida, Paulo Prado, Ronald Carvalho; na música, Villa Lobos; na escultura, Victor Brecheret e, na pintura, Emiliano Di Cavalcanti, Zina Aita, Anita Malfatti, Vicente do Rego Monteiro, John Graz, Tarsila do Amaral e outros.

⁵ A maioria dos componentes do grupo modernista renegava veementemente várias normas básicas do movimento de Marinetti.

⁶ Os modernistas, com sua atitude de rompimento com os convencionalismos acadêmicos, pretendiam criar formas que pudessem ser consideradas verdadeiramente brasileiras. Contudo, os inovadores incorriam no mesmo erro cometido pelos artistas acadêmicos, e que eles, modernistas, tanto condenavam: procurar o Brasil na Europa.

⁷ Tarsila do Amaral nasceu em Capivari, Estado de São Paulo, em 1890. Começou a estudar pintura com Pedro Alexandrino, na capital paulista. Logo se afastou do estilo acadêmico, tomando contato com a arte impressionista do pintor Elpons. Partindo para a Europa, em 1921, frequentou os ateliers de Émile Renard, André Lhote e Albert Gleizes. Influenciada pelo cubismo de Fernand Léger, Tarsila completou sua formação artística. Porém, foi na sua volta ao Brasil, em 1924, que a pintora encontrou a forma que a levaria à realização de seu ideal estético. Viajando pelas cidades históricas de Minas Gerais, com Oswald de Andrade – com quem casaria –, Mário de Andrade, Blaise Cedrans e outros modernistas, conheceu a arte barroca. Em 1973, a pintora faleceu na cidade de São Paulo.

⁸ O Movimento Verde-Amarelismo foi criado em 1926 e, como sua denominação sugeria, possuía forte caráter nacionalista. Embora todas as ideias ligadas ao Modernismo tivessem como ponto de convergência a valorização do que era originalmente brasileiro, o Verde-Amarelismo assumiu uma postura conservadora, quase positivista, que resultou no Integralismo – uma doutrina política identificada com o fascismo e que possuía como mentor intelectual Plínio Salgado. Em 1932, surgiu a Ação Integralista Brasileira - de caráter fascista, que aglutinou milhares de simpatizantes por todo o país – os camisas verdes. Apesar dos Integralistas terem apoiado o governo de Getúlio, eles nunca conseguiram um espaço político efetivo.

⁹ “Sinto-me cada vez mais brasileira: quero ser a pintora da minha terra. Como agradeço poder ter passado na fazenda minha infância toda. As reminiscências desse tempo vão se tornando preciosas para mim. Quero, na arte, ser a caipirinha [da fazenda] de São Bernardo, brincando com bonecas de mato, como no último quadro que estou pintado” – carta de Tarsila do Amaral a família, quando da sua estada em Paris, em 1924.

¹⁰ A “Sessão de Ouro” é a denominação dada aos artistas de tendências cubistas reunidos sob a influência de Apollinaire. “Os atuais cubistas eram artistas de diferentes orientações, muito do círculo de Matisse, quase todos de Montparnasse, que foram se familiarizando com as inovações de Picasso e Braque, definindo a partir deles diferentes matizes de linguagens ‘cubistas’ e unidos pela intenção em comum de encontrar uma dimensão transcendente, espiritual, a verdade revelada pela exploração da forma pura, a super-realidade”. Idem, p. 203.

AUTOCONCEITO: A CONSTRUÇÃO DE UM NOVO ETHOS PARA O CONSUMIDOR DE BAIXA RENDA

— **Maria de Lourdes Bacha**

Graduada em Administração de Empresas pela Universidade de São Paulo. Possui Pós-Doutorado, Doutorado e Mestrado em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. Atualmente é Docente e pesquisadora no Centro de Comunicação e Letras da Universidade Presbiteriana Mackenzie, coordenadora de monitoria de psicologia.

Resumo

O objetivo do presente artigo é analisar constructo autoconceito em relação ao consumidor da baixa renda de São Paulo Capital. Após breve referencial teórico sobre o constructo autoconceito, são apresentados os resultados de pesquisa descritiva do tipo survey, com uma amostra não probabilística, constituída por 420 indivíduos pertencentes às classes C e D, selecionados conforme o critério Brasil. Este trabalho oferece alguns insights não somente com relação às avaliações positivas ou negativas do autoconceito, mas também a julgamentos mais complexos, que poderiam ser considerados como sugestões para novas pesquisas.

Palavras-chave: Comunicação; comportamento do consumidor da baixa renda; constructo autoconceito

Abstract

This article aims at analyzing the construct self-concept regarding the low-income consumer living in the city of São Paulo. After a brief literature review on self-concept, the results of a descriptive research conducted with a non-probabilistic sample of 420 individuals from C and D social classes selected in accordance with the Brazilian criterion are discussed. This paper presents some insights about not only positive and negative perspectives on self-concept, but also some more complex points of view, which could be considered as subjects for further researches.

Keywords: communication; low-income consumers' behavior; self-concept

Resumen

El propósito de este trabajo es analizar el constructo yo en relación con el consumidor de bajos ingresos São Paulo capital. Después de una breve construcción teórica del mismo, presenta una descriptivos resultados de la investigación encuesta, con una muestra no probabilística que consta de 420 individuos pertenecientes a las clases C y D, seleccionados de acuerdo a los criterios de Brasil. Este artículo ofrece algunas ideas no sólo en lo que se refiere a las evaluaciones positivas o negativas de uno mismo, sino también a los juicios más complejos que podrían ser considerados como sugerencias para futuras investigaciones.

Palabras clave: Comunicación; comportamiento de los consumidores de bajos ingresos; constructo yo

1. Introdução

O objetivo do presente artigo é analisar constructo autoconceito em relação ao consumidor da baixa renda de São Paulo, Capital.

Como justificativa para a escolha do tema, do ponto de vista econômico, é necessário ressaltar a transformação da pirâmide social brasileira em losango, como resultado da incorporação de milhões de brasileiros ao mercado de trabalho e consumo. Estima-se que a participação da renda baixa seja de 78% do total da população brasileira (OBSERVADOR BRASIL, 2012).

Com relação à justificativa acadêmica, verificou-se uma lacuna no que diz respeito ao tema autoconceito e baixa renda, na perspectiva de marketing e de comunicação. Na busca em bases de dados e anais de congressos foram encontrados apenas trabalhos na área de psiquiatria e saúde. No contexto do marketing, foram encontrados apenas dois estudos relacionando self estendido para a população de baixa renda.

O referencial teórico desenvolvido enfatiza caracterização da baixa renda (SOUZA, LAMOUNIER, 2010; NERI, 2011).

Quanto ao constructo autoconceito, este tem suas raízes na filosofia, com as noções de sujeito, self, eu e subjetividade, estabelecidas a partir do cartesianismo. Do ponto de vista do marketing, o autoconceito é frequentemente estudado em comportamento do consumidor (SOLOMON, 2005; MOWEN; MINOR, 2004; BLACKWELL; MINIARD, ENGEL, 2005; BELK, 1988).

O autoconceito se refere às crenças de uma pessoa sobre seus próprios atributos e como ela avalia essas qualidades. Embora o autoconceito global de alguém possa ser positivo, certamente há partes do ego que são avaliadas mais positivamente do que outras. Autoestima se relaciona com a positividade do autoconceito de uma pessoa. As pessoas com baixa autoestima acham que não terão bom desempenho e tentam evitar o constrangimento, o fracasso e a rejeição. Autoimagem é o autoconceito de uma pessoa em um determinado ponto no tempo, influenciado pelo papel específico que ela representa naquele contexto. A construção da autoimagem está ligada à percepção que o indivíduo tem dos demais e à projeção que faz de si mesmo no mundo. A autoimagem é uma representação que cada um faz de si mesmo, sendo que essa representação é uma mistura de reflexão e projeção (SOLOMON, 2005, p. 116-117).

Conforme Blackwell, Minniard e Engel (2005), podem-se considerar as seguintes possibilidades: “O Eu Ideal”, ou seja, o que o homem deseja ser; “O Eu Real”, caracterizado pela maneira como a pessoa se enxerga realmente; “O Eu no contexto”, representado pela forma como o homem se vê em situações e cenários sociais distintos; “O Eu estendido”, isto é, como o indivíduo se relaciona ou está incorporado em objetos ou artefatos, que para ele assumam significativa importância. Além dos mencionados acima, Mowen e Minor (2004) incluíram mais tópicos nos tipos de autoconceito: “Eu esperado”, uma autoimagem que se situa em algum ponto entre o eu real e o eu ideal; “Eu social ideal”, a maneira como a pessoa gostaria que os outros a vissem; “Eu situacional”, o conceito do eu de uma pessoa em uma situação específica; “Eus possíveis”, aquilo que a pessoa gostaria de se tornar, poderia vir a ser ou tem medo de vir a ser; “Eu vinculado”, na medida em que uma pessoa se define em termos de sua vinculação com outros grupos ou pessoas.

2. Principais resultados da pesquisa empírica

O presente estudo, baseado em pesquisa descritiva do tipo survey, com uma amostra não probabilística, constituída por 420 indivíduos pertencentes às classes C e D, selecionados conforme o critério Brasil. Os dados obtidos foram analisados a partir do cálculo das medidas usuais de posição e dispersão e da aplicação de técnicas da estatística multivariada, que possibilitam analisar conjuntos de dados que envolvem duas ou mais variáveis (quantitativas). Dentre essas técnicas, foram selecionadas: análise fatorial e análise de agrupamentos (*cluster analysis*) (HAIR Jr. et al., 2006).

O tamanho da amostra foi escolhido de modo arbitrário, tomando por base apenas o número mínimo necessário para realização da análise multivariada, que é 150 casos (MALHOTRA, 2001).

A pesquisa foi realizada em pontos de grande afluxo de pedestres, em bairros paulistanos considerados típicos das classes C e D. As respostas foram digitadas em máscaras de software de pesquisa SPSS. As entrevistas pessoais foram conduzidas com base em questionário estruturado com perguntas fechadas e escalas, distribuídas em grandes blocos referentes aos dados de classificação, hábitos de lazer e atitudes relativas ao constructo autoconceito. Os respondentes foram submetidos aos filtros residência no Município de São Paulo e classe socioeconômica C, D.

3. Perfil da amostra

A amostra apresentou o seguinte perfil, quanto às variáveis demográficas: Sexo: feminino=57%, masculino=43%; Classe socioeconômica: C=73%, D=27%; Faixa etária: até 15 anos=8%, de 16 a 24 anos=32%, de 25 a 29 anos=16%, de 30 a 39 anos=22%, de 40 a 49 anos=12%, de 50 a 60 anos=8%, acima de 60 anos=2%; Escolaridade: até ensino fundamental incompleto=30%; até ensino fundamental completo=21%; até ensino médio incompleto=20%; até superior incompleto=24%; superior completo=5%; Renda familiar mensal: até 1 salário-mínimo=9%, entre 2 e 5 salários-mínimos=74%, entre 6 e 10 salários-mínimos=13%, 11 ou mais salários-mínimos=4%.

Com relação às variáveis comportamentais, entre as atividades diárias de lazer da amostra, destacam-se assistir à TV (84%), conversar/bater papo (77%), ouvir música (67%), orar (57%), ouvir rádio (53%).

Do ponto de vista de atividades físicas, a amostra pode ser caracterizada como sedentária. A frequência de prática de atividades apresentou percentuais baixos, com exceção de andar ou caminhar (44%). Declararam frequentar academia apenas (18%).

3.1 Principais resultados

Para as variáveis atitudinais, foram usadas escalas de concordância do tipo Likert. Com relação ao constructo autoconceito, foram apresentadas aos entrevistados 27 assertivas para avaliação, elaboradas a partir de subsídios da literatura pesquisada e registros de entrevistas em profundidade, com indivíduos das classes C e D. O percentual de concordância dos entrevistados em relação a cada uma das assertivas está indicado na Tabela 01.

Aplicou-se a análise fatorial ao conjunto das assertivas apresentadas. Foram encontrados, após rotação Varimax, oito componentes (*autoconceito, autoimagem, autoestima, eu estendido, eu no contexto, eu social e eu ideal*), que explicam 66% da variância total e apresentaram Alfa de Cronbach significativo superior a 0,6 (HAIR JR. et al., 2006). Obteve-se KMO igual a 0,835. A tabela a seguir resume esses resultados.

Tabela 01: Constructo autoconceito

<i>Assertivas</i>	<i>Cargas Fatoriais</i>	<i>Grau de concord. (%)</i>
<i>Autoconceito</i>		
Frequentemente me sinto uma pessoa de sucesso	0,699	47
Sou um bom exemplo de sucesso profissional	0,692	47
No sentido profissional, sou uma pessoa bem-sucedida	0,669	40
Frequentemente me sinto bastante confiante de que meu sucesso no trabalho ou na carreira está garantido	0,619	36
Tenho todas as coisas de que necessito para aproveitar a vida	0,599	56
Sou uma pessoa realizada	0,555	64

Os outros gostariam de ser tão bem-sucedidos quanto eu	0,699	32
Uma das realizações mais importantes da vida de uma pessoa inclui suas aquisições materiais	0,454	48
<i>Autoimagem</i>		
Frequentemente me sinto bastante confiante de que meu sucesso no trabalho ou na carreira está garantido	0,881	25
Frequentemente sinto que desagrado a mim mesmo	0,855	58
Frequentemente me sinto inferior à maioria das pessoas que conheço	0,831	19
Frequentemente costumo pensar que sou um indivíduo inútil	0,813	19
<i>Autoestima</i>		
Acho meu corpo sexy	0,780	47
As pessoas reparam que eu sou atraente	0,765	38
Acho meu corpo bonito	0,763	63
Acho que as pessoas têm inveja da minha boa aparência	0,676	32
<i>Eu estendido</i>		
Admiro pessoas que possuem casas, carros e roupas caras	0,693	36
Obter mais sucesso que meus companheiros é importante para mim	0,651	23
Gosto de possuir coisas que impressionam as pessoas	0,615	33
Gosto de ter controle sobre pessoas e recursos	0,562	32
<i>Eu no contexto</i>		
As pessoas reconhecem que sou bom no meu trabalho	0,856	51
As pessoas admiram a maneira como conduzo meu trabalho	0,854	51
<i>Eu social</i>		
Frequentemente me preocupo se as pessoas gostam de estar comigo	0,890	52
Frequentemente me preocupo com a forma como me relaciono com outras pessoas	0,877	54
<i>Eu ideal</i>		
Ganho mais do que meus colegas de turma	0,773	23
Meu cargo é mais alto do que o da maioria dos meus colegas de turma	0,773	20
<i>Eu real</i>		
Considero meu salário justo	0,802	34
Meu trabalho é reconhecido	0,737	43
Sou promovido porque sou bom naquilo que faço	0,469	43

Fonte: Autores

Na Tabela 02, são caracterizados os quatro grupos encontrados (“*Eu me acho*”, “*Gente que rala*”, “*Gente Humilde*” e “*Onliners*”) a partir da análise de agrupamentos (*cluster analysis*).

Os clusters indicados mostram haver diferentes grupos na amostra, com características demográficas, psicográficas distintas, padrões de consumo e relações com o uso dos meios de comunicação diferenciados.

Cluster “*Eu me acho*”: O jovem representante desse grupo é um nativo digital, em constante migração entre dois universos absolutamente distintos. Um físico, material e perverso, que é o mundo da periferia das grandes cidades com sua crua violência, escassez de oportunidades, de lazer e mesmo de beleza; e outro, oposto, virtual, em que o jovem mergulha ansioso, um mundo feérico, cheio de luz e cor, no ritmo do funk ostentação, sob o brilho ofuscante do ouro e dos cifrões. O jovem pertencente ao “*Eu me acho*”, navega entre esses dois mundos com a alegria de um rolezeiro, entrando em um shopping center, palco do encontro desses mundos. Surfa na internet, curtindo e sendo curtido por seus amigos, vira “celebridade” entre os pares, por indicar os vídeos de música, as roupas de grife, ou propagar as piadas e aparecer nas fotos “iradas” dele e de seus amigos em cenas de grande curtição de vida. Adora bares, shows e baladas, mas seu cotidiano real não é bem esse, faz questão de andar na moda, com roupas originais (não aceita cópias), que usa para ir à escola onde encontra seus amigos e colegas. Rejeita revistas e jornais. Gosta de TV com preferência para novelas e reality show; postam *selfies* nas redes sociais. Riem muito, seus diálogos nos programas de troca de mensagem estão forrados da grafia “kkkkkk”. Não se preocupam com o futuro, como “se acham” sentem que o mundo está ali para seu prazer e eles aproveitam cada momento, mesmo que seja um prazer efêmero e virtual, existente apenas na web.

Cluster “*Gente que rala*”: Talvez seja o grupo que concentra as radicais transformações por que passou a baixa renda no Brasil em anos recentes. Os indivíduos desse grupo são adultos, maduros, que, de fato, já “ralaram” e “ralam” muito, isto é, trata-se de gente trabalhadora que não tem medo de serviço duro, que, em geral, começou jovem, em trabalho braçal e que foi obtendo, ao longo dos anos as oportunidades que no Brasil (ainda) soam como novidade. Esse público conseguiu, com grande esforço estudar, muitas vezes até o superior, comprar casa própria e criar os filhos com um bom padrão. Trata-se de uma conquista significativa em especial em se considerando que a imensa maioria deles vem de lares com condições econômicas mais frágeis. Esse grupo tem tendências conservadoras e tradicionalistas, dá muito valor ao trabalho e à ascensão social. É também grande entusiasta do consumo e compra alegremente as novidades oferecidas pelo mercado, o desejo de consumo está bastante represado nesse consumidor. Dessa forma, as facilidades de consumo, como acesso ao crédito, prazos alongados e demais mecanismos de pagamento fizeram com que muitos se endividassem além da sua possibilidade de pagamento. Some-se o fato de que muitas das famílias não tem renda fixa de mensal, o que não garante uma posição segura quanto ao pagamento das obrigações mensais, prezam seu nome e sua capacidade de pagamento das dívidas e o risco de inadimplência é desgastante. Gostam muito de TV, dão preferência à TV paga ou aos noticiários, são muito sensíveis aos apelos das celebridades. Gostam de computadores, embora possam ter dificuldade de utilizá-los.

Cluster “*Gente Humilde*”: Se o cluster anterior é o que mais se beneficiou com as mudanças sociais pelas quais o Brasil passou em anos recentes, o “*Gente Humilde*”, pode ser visto como o que menos mudou, representa a imagem tradicional das classes baixas nacionais. Gente simples, sem educação formal, trabalhadora, em especial na indústria que em algum momento da vida encontrou um patrão com quem se fixou como um “agregado da família” bem na tradição brasileira. São resistentes ao consumo e à tecnologia. Gostam de TV, em especial a novela, gostam de conversar com amigos, de ir à igreja, da rotina e da tradição. Gostam das tarefas cotidianas. Para essas consumidoras (são mulheres em sua maioria) a noção de dever é primordial. A casa, a família, o ambiente harmonioso.

Cluster “*Onliner*”: O comportamento do internauta (“*Onliner*”), em relação à web é completamente diferente dos outros grupos, vive em função dela. A web é sua ferramenta preferencial. Para relacionamento profissional, comercial, pessoal, o que amalgama esse cluster é sua relação com o mundo mediada pela web, os dados colhidos indicam que a maioria deles tende a ter um certo distanciamento das promessas do consumo. Seu relacionamento com a sociedade e com o mercado passa pelo filtro da web que de certa maneira pasteuriza as emoções e vibrações mais comuns nos relacionamentos entre os indivíduos. Apesar de online, não apresentam a ânsia de produtividade típica dos jovens yuppies dos anos 80 e 90. Os “*Onliners*” querem moldar a vida como moldam o desktop de seu computador: torná-la simples, prática e agradável ao público (*user friendly*).

Tabela 02: Descrição e caracterização dos clusters

Cluster	Variáveis demográficas	Variáveis comportamentais	Variáveis Atitudinais
Cluster 1. “Eu me acho” (19% da amostra, é o menor grupo).	<ul style="list-style-type: none"> • +classe D • +até 15 anos, + 16 a 24 anos • +estudantes • +solteiros • +naturais de São Paulo, • +têm desktop, • +têm notebook • +têm internet no domicílio; • Segundo grupo com maior número de horas na internet. 	<p>Lazer:</p> <ul style="list-style-type: none"> • +Jogos eletrônicos • +TV, novelas e reality show • +Bares • +Shopping • +raramente leem jornais • + nunca leem revista, • + nunca leem livros, • + nunca vão ao teatro • +Não frequentam academia. 	<p>Valores: materialismo, consumo exacerbado</p> <p>Tecnologia: gostam de estar conectados e preferem navegar na internet a assistir TV</p> <p>Construto autoconceito: Autoestima elevada, principalmente em relação ao corpo e aparência.</p>
Cluster 2 “Gente que rala” (20% da amostra).	<ul style="list-style-type: none"> • +Adultos • +Casados • + Classe C • + Naturais de várias regiões do país • 43% homens e 57% mulheres • Maior escolaridade • Maior renda, mas maior endividamento; • +funcionários públicos • +trabalhadores do setor de serviços • +trabalhadores da indústria. 	<p>Lazer:</p> <ul style="list-style-type: none"> • Apresentam os maiores percentuais de leitura de jornais, revistas, livros • São sensíveis aos apelos das celebridades, • +TV paga, documentários e noticiários • +Ouvem radio diariamente • +Frequência diária na academia, no entanto, consideram que “fazer exercícios exige muito esforço”; e acreditam que “a prática de exercícios físicos é muito cara”. 	<p>Tecnologia: são cautelosos na compra inovações tecnológicas</p> <p>Construto autoconceito: Autoconceito: este grupo tem orgulho do que faz, gostam de ser reconhecidos pelo trabalho e buscam sucesso profissional</p> <p>Self estendido: admiram pessoas que ostentam posses, que consideram como realização na vida.</p> <p>Eu Real: seu trabalho é reconhecido e consideram seu salário justo.</p> <p>Eu no contexto: são admirados pelo que fazem e tem satisfação no trabalho.</p>

<p>Cluster 3 “Gente humilde” (28% da amostra, grupo mais numeroso).</p>	<ul style="list-style-type: none"> • 70% classe C e 30% classe D • Escolaridade baixa • +oriundos do Norte e Nordeste • 57% casados • Grupo mais idoso • +Donas de casa, aposentados, +trabalhadores de serviços; • Não possuem computador em casa (54%), • +não têm notebook e +não possuem TV por assinatura. • Menor frequência de uso diário de celular • 66% raramente ou nunca usam a câmera digital. 	<p>Lazer:</p> <ul style="list-style-type: none"> • São muito sociais, visitam amigos e parentes com muita frequência. • +assiste TV diariamente. • 63% andar/caminhar com frequência • 79% nunca frequentam academia. 	<p>Valores: controlam seus gastos, são cumpridores dos deveres</p> <p>Tecnologia: não têm email, nem fazem compras pela internet</p> <p>Construto autoconceito Autoimagem: positiva, consideram-se úteis e produtivos, embora o fator sucesso profissional não seja importante.</p> <p>Eu social: apresentam médias altas com relação a relacionamentos.</p>
<p>Cluster 4 “Onliners” (25% da amostra)</p>	<ul style="list-style-type: none"> • Adultos jovens • Classe C • 61% mulheres • Solteiros • 86% entre 16 e 29 anos • Naturais de São Paulo • computador em casa (60%), • + horas por dia na internet e redes sociais; • +possuem internet em casa, • +banda larga • +frequência de uso diário de celular. 	<p>Lazer: Assiste pouca TV, +conversar/bater papo.</p>	<p>Tecnologia: “A vida sem Internet seria sem graça” (65%). “A vida sem Internet seria chata” (62%).</p> <p>Construto autoconceito: Maiores graus de indiferença para assertivas ligadas a sucesso e desempenho profissional, Eu social e eu estendido com percentuais altos.</p>

Fonte: Autores

3. Considerações Finais

Respeitando as limitações relativas ao tipo de amostragem, que não permite generalizações para o universo, pode-se dizer que sua ascensão dos entrevistados vai além da econômica, passando pela descoberta de um self social, muitas vezes por meio dos meios de comunicação de massa e pelas redes sociais. O estudo ora apresentado mostra indivíduos, novos consumidores buscando seu espaço, seu papel social e de afirmação por meio do consumo. Este trabalho oferece alguns insights não somente com relação às avaliações tanto “positivas” como “negativas” do autoconceito, mas também a julgamentos e uma infinidade de possibilidades mais complexas. Tais questões em aberto deixam subsídios que poderiam alimentar e inspirar novas pesquisas nesta área.



Referências

- ABEP - Associação Brasileira de Empresas de Pesquisa – Critério de Classificação Econômica Brasil. 2010. Disponível em: <<http://www.abep.org/novo/Content.aspx?SectionID=84>>. Acesso em: 10 maio 2013.
- BEARDEN, W.; NETEMEYER, R. Handbook of Marketing Scales, second edition. Sage Publications Inc. London, 2005.
- BELK, R. Possessions and Extended Self. Journal of Consumer Research, v.15, sept. 1988.
- BLACKWELL, R.; MINIARD, P.; ENGEL, J. Comportamento do consumidor. São Paulo: Thomson, 2005.
- HAIR Jr. et al., Análise Multivariada de Dados. Porto Alegre: Bookman, 2006.
- HESLIN, P. Conceptualizing and evaluating career success. Journal of Organizational Behavior. v. 26, Issue 2, p. 113–136, march 2005.
- MALHOTRA, N. K. Pesquisa de Marketing: uma orientação aplicada. 3ª ed. Porto Alegre: Bookman, 2001.
- MOWEN, J.; MINOR, M. Comportamento do consumidor. São Paulo: Prentice Hall, 2004.
- NERI, M. O brasileiro está feliz! Revista ESPM, v. 18, ano 17, ed. n. 4 julho/agosto 2011.
- OBSERVADOR BRASIL 2012. São Paulo, 2012. Disponível em: <<http://www.cetelem.com.br/portal/SobreCetelem/Observador.shtml>>. Acesso em: 22 março 2012.
- SOLOMON, M. Comportamento do consumidor, comprando, possuindo e sendo. 5ª ed., Porto Alegre: Bookman, 2005.
- SOUZA, A; LAMOUNIER, B. A Classe Média Brasileira: Ambições, Valores e Projetos de Sociedade, Rio de Janeiro: Campus/Elsevier, 2010.

O GROTESCO NA ERA VIRTUAL: NAVEGANDO NA WEB COM O BARQUEIRO DA MORTE

Darlan Roberto dos Santos

Professor e jornalista, pós-doutor em Letras, na Área de Concentração Literaturas de Língua Portuguesa. Pesquisador do CNPq, membro do grupo de pesquisa “Literatura Comparada e polis: rotas alternativas”. Doutor em Literatura Comparada (Linha de pesquisa: Literatura, História e Memória Cultural) pela UFMG; possui graduação em Comunicação Social, habilitação Jornalismo, pela Universidade Federal de Juiz de Fora (1998) e mestrado em Letras (Teoria da Literatura) pela Universidade Federal de Juiz de Fora (2006).

Resumo

Em *A divina comédia*, de Dante Alighieri, Flégias é o barqueiro, responsável por fazer a travessia das almas no inferno, pelo rio Estige. Gil Vicente, em sua “trilogia das barcas”, também evoca o soturno comandante, responsável pela navegação derradeira. Atualmente, o vocábulo “navegar” adquire nova acepção, referindo-se ao acesso à Internet. Neste sentido, pretende-se desenvolver a metáfora do barqueiro da morte que conduz a navegação virtual, em nossos dias, ao investigarmos a fetichização dos crimes, das aberrações e do insólito, na *Web*, relacionando-a, em linhas gerais, ao grotesco.

Palavras-chave: Internet; Fetiche; Cultura Contemporânea; Insólito; Grotesco

Abstract

In *The Divine Comedy*, written by Dante Alighieri, Flegias is the boatman, responsible for the crossing of souls in Hell, the river Styx. Gil Vicente in his “trilogy of the boats,” also evokes the grim commander, responsible for the ultimate navigation. Currently, the word “navigate” acquires new meaning, referring to the internet. In this sense, we intend to develop the metaphor of the ferryman of death that leads to virtual navigation, today, to investigate the fetishization of crimes, aberrations and unusual, Web, relating it, in general, to the grotesque.

Keywords: Internet; Fetish; Contemporary Culture; Unusual; Grotesque

Resumen

Em su *La Divina Comedia*, Dante Alighieri nos disse de Flegias, el barquero, responsable de la travesía de las almas en el Infierno, el río Styx. Gil Vicente en su “trilogía de los barcos”, evoca también el comandante sombrío, responsable de la navegación final. Actualmente, la palabra “navegar” adquire un nuevo significado, en referencia a la internet. En este sentido, tenemos la intención de desarrollar la metáfora del barquero de la muerte que conduce a la navegación virtual, hoy en día, para investigar la fetichización de los crímenes, aberraciones y inusual, Web, relacionada, en general, a lo grotesco.

Palabras clave: Internet; Fetiche; Cultura Contemporánea; Inusual; Grotesco

1. “Nada do que é humano me é estranho”

“Dizemos que a natureza é bela. Mas esse julgamento estético, que nem todos os povos têm partilhado, é outra forma de defesa, desgraçadamente inadequada para abranger a totalidade da natureza. O que é bonito na natureza se limita à fina película do globo sobre o qual nos amontoamos. É só arranhar essa película, que surgirá a feiura daimônica da natureza.”(PAGLIA, 1992, p. 17).

Em *A divina comédia*, de Dante Alighieri, Flégias é o barqueiro, responsável por fazer a travessia das almas no inferno, pelo rio Estige. Caronte, o barqueiro, também se faz presente na mitologia grega, na qual seria responsável pela passagem dos mortos sobre as águas profundas, mediante o pagamento de moedas. Gil Vicente, em sua “trilogia das barcas”, também evoca o soturno comandante, responsável pela navegação derradeira.

Atualmente, o vocábulo “navegar” adquire nova acepção, referindo-se ao acesso à Internet. Neste sentido, iniciamos o presente trabalho a partir de uma metáfora: a do barqueiro da morte que conduz a navegação virtual, em nossos dias, ao investigarmos a fetichização dos crimes, das aberrações e do insólito, na *Web*.

Tomamos o vocábulo *fetich* a partir de seu sentido original (do latim *facere*; ato de fazer ou construir), que designa uma fabricação, um artefato, um trabalho de aparência e de signos. No século XV, mercadores e colonos portugueses referiam-se à veneração africana por amuletos e entidades religiosas como um “fetich”. O fetichismo, portanto, seria o ato de adorar um fetich.

Isto se dá, contemporaneamente, através da veiculação de imagens relacionadas a acidentes, tragédias e absurdos na rede mundial de computadores. Tal fenômeno, em nosso entendimento, configura-se como mórbida tendência da cultura urbana, difundida na Internet – inclusive, em uma de suas searas mais obscuras, a chamada “*deep Web*”.

Trata-se de uma espécie de “submundo da Internet”, cujo acesso se dá graças ao uso de softwares específicos (como o navegador “Tor”). Em torno desse espaço restrito, há uma série de cogitações e informações que trafegam, indiscriminadamente, com assuntos relacionados a crimes, violência, deformidades, ocultismo e morbidez. Tal cogitação permite que façamos nova inferência, mobilizando mais uma metáfora: antes de Copérnico, acreditava-se que a Terra era plana. Quando se chegasse ao fim do oceano, haveria um abismo e quem caísse ali estaria fadado a ser devorado pelos mais diversos tipos de monstros. Obviamente ninguém (ou quase ninguém) atrevia-se a chegar até o abismo, temendo encontrar os monstros. Era mais conveniente nunca conhecê-los.

Mas, na contemporaneidade, muitos são os que se sentem atraídos pelo “abismo” da “*deep Web*” e também por conteúdos que “transbordam”, chegando até a Internet “convencional”, ao alcance de qualquer internauta. Dizendo de outra forma, a espetacularização de determinados fatos, marcados pela tragédia ou por elementos paradoxais, atualmente não estão circunscritos apenas ao “território restrito”. Os tais monstros, que, metaforicamente, ocupavam o abismo *preco-berni*, hoje emergem por conta dos próprios mecanismos de ação da Internet, que incluem a fluidez, a incontínência de conteúdos, que se ramificam, como um arranjo rizomático, ramificando-se rapidamente por redes sociais, fóruns, sites, blogs e outros espaços virtuais.

Um exemplo dessa dimensão da rede mundial de computadores envolve um crime, ocorrido em 2003, na Alemanha, e que foi notícia no mundo todo. Um canibal confessou em um tribunal ter matado e comido uma pessoa, a pedido da própria vítima. O “canibal de Rotenburg”, como ficou conhecido, diz ter conhecido a vítima e combinado como tudo seria feito através da Internet. Uma investigação da polícia levou a uma rede de fóruns de canibalismo escondidos na “*deep Net*”. “*Cannibal Cafe*”, “*Guy Cannibals*” e “*Torturenet*” eram páginas usadas pelos canibais para marcar encontros e selecionar vítimas para a prática de canibalismo.

Armin Meiwes foi condenado em janeiro de 2004 a oito anos e meio de prisão, por homicídio, pelo Tribunal Provincial de Kassel, após confessar ter matado o berlinense Bernd Jürgen Brandes, de 43 anos, que viajou de Berlim à pequena localidade de Rotenburg an der Fulda para deixar-se matar e ser devorado. O antropófago, de 44 anos, não pode ser julgado por canibalismo, já que a prática não está tipificada como delito na Alemanha.

Afora a questão “criminal”, o fato é que assuntos como esse – e de toda ordem do bizarro, do incompreensível e do insólito –, cada vez mais, atraem atenções e mobilizam internautas, instaurando uma verdadeira “estética do grotesco” na *Web*. Segundo Bakhtin (1999), o termo *grotesco* – surgido no século XVI, quando se descobriram, através de escavações, pinturas ornamentais em regiões da Itália – vem do italiano *La Grottesca* ou *Grottesco*, derivados de *grotta* (gruta). Primeiramente usada para designar aquele tipo de arte ornamental, a palavra *grotesco* ganharia definições mais amplas.

O teórico Muniz Sodré analisa o grotesco à luz da cultura de massa, ao relacioná-lo ao exotismo, ao inusitado, tão próprios da espetacularização de nossos tempos, que, a cada novo modismo, nos surpreende pela falta de limites diante da superexposição e da curiosidade que imperam na contemporaneidade:

“O grotesco é uma aberração de estrutura ou de contexto [...] o miserável, o estropiado, são grotescos em face da sofisticação da sociedade de consumo, especialmente quando são apresentados em forma de espetáculo. A “estranheza” que caracteriza o grotesco coloca-o perto do cômico ou do caricatural, mas também do Kitsch. [...] o grotesco é um mundo distanciado, daí a sua afinização com o estranho e o exótico.” (SODRÉ, 1992, p. 39).

Kayser (1986), por sua vez, assinala que o grotesco seria a estrutura de um mundo alheio, em que se transforma o familiar em algo estranho, absurdo e sinistro, causando horror. Um mundo inseguro e impossível de ser habitado, em que viver é angustiante. O responsável pelo estranhamento é o abismo, pelo qual a moral é destroçada. Encara-se o obscuro e sinistro falando do inconcebível.

As considerações de Kayser vão ao encontro do que vislumbramos, ao analisar essa vertente da Internet, que se descortina em nossos dias. Um “universo paralelo”, no qual a atração pelo estranho talvez revele esse “abismo” entre o mundo real e a virtualidade, configurada pela rede mundial de computadores. O interdito, o tabu, encontram, assim, um espaço, um “campo fértil”, em que tais pulsões poderiam desenvolver-se. Não se tratam – reiteramos – apenas de crimes e atos insólitos. Até mesmo a veiculação de imagens bizarras e de “lendas urbanas” encaixam-se nessa “estética do grotesco”, potencializada na *Web*. É possível encontrar, com poucos cliques, imagens e fotografias inerentes aos mais diversos fatos – reais, fictícios ou envolvidos em uma aura de mistério –, cujo teor vai do macabro ao cômico, passando pelo bizarro e o inacreditável¹.

Retomando Kayser (1986), acrescentamos que, fazem parte do mundo grotesco, o manequim, as bonecas, as marionetes, os corpos enrijecidos, as máscaras e as deformidades – ou seja: tudo o que escapa à simetria, ao convencional, ao corriqueiro.

Ilustração: O olhar que fulmina o outro



Legenda: Boneca humana e garoto sequestrado – Imagens atribuídas aos “habitantes” da Deep Web Fonte: <http://youpix.virgula.uol.com.br/comportamento/um-passeio-pela-deep-web-o-lugar-mais-assustador-da-internet/>. Acesso em: 19 set. 2014

Geralmente, o elemento mecânico cria vida e o elemento humano a perde. Como nos lembra Antônio Vargas Sant’Anna (et.al.).

“A criação de imagens de seres disformes ou monstruosos é tão antiga quanto de seres idealizados em sua beleza. Não é, portanto, motivo de surpresa a capacidade humana para gerar imagens antagônicas, mas a diversificação dos meios de comunicação e a ampliação de seu alcance bem como de sua velocidade no mundo contemporâneo naturalmente ampliam a capacidade da veiculação de imagens paradoxais.” (SANT’ANNA, 2009).

Portanto, o que a Internet propicia, de fato, é canalização de uma estética que é o reverso da beleza. Assim, neste mundo virtual e, aparentemente, “seguro”, o paradoxo é explorado pelos “navegantes” – talvez, levados pela crença de que, na Web, não existam os mesmos riscos e o mesmo poder amedrontador que na vida “real”.

Quanto às “lendas urbanas”, também mencionadas quanto à proliferação do grotesco na Net, cabe ressaltar que estas, normalmente, fazem parte de uma discussão contínua e estão constantemente sujeitas a contribuições, correções, comentários e objeções de outros participantes. Assim assinala Ellis: “Diferentemente dos contos, que em geral são separados de uma conversação normal e ouvidos sem interrupções, as lendas devem ser vistas como parte de um evento comunitário, em que o papel do público é tão importante quanto o dos narradores”. (ELLIS, 2001, p. 10) Ou seja: tais narrativas encaixam-se perfeitamente nos preceitos da Internet, na qual, através de fóruns de discussão e sites que permitem a interatividade, usuários “expandem” textos, complementam informações, agregam fatos, alimentam mitos, no grande trânsito de imagens, simulacros, relatos e ficcionalizações que é a Internet, no que tange a uma de suas principais funcionalidades: o contato (ainda que virtual) das pessoas. Enfim, o ato de se contar histórias divertidas, inusitadas e/ou macabras já não ocorre mais em torno de uma fogueira, mas diante de uma tela de computador.

2. Considerações finais

Ao discorrer sobre o grotesco, Bakhtin ressalta alguns fatores que, a seu ver, são-lhe intrínsecos. Dentre eles estão a comicidade (encarnada por um riso dessacralizante e escancarado), o rebaixamento e, derivado deste, um potencial de ressurgimento, todos envoltos por uma ambivalência fundamental. O autor completa:

“as imagens grotescas conservam uma natureza original, diferenciam-se claramente das imagens da vida cotidiana, reestabelecidas e perfeitas. São imagens ambivalentes e contraditórias que parecem disformes, monstruosas e horrendas, se consideradas do ponto de vista da estética “clássica”, isto é, da estética da vida cotidiana preestabelecida e completa.” (BAKHTIN, 1999, p. 22).

Entendemos que a Internet, com suas características de interatividade, expansão (profundidade) e anonimato, entre outras, seria uma facilitadora da disseminação dessa “estética grotesca” (e também das “lendas urbanas”), considerando-se que assistimos a uma “revisitação” do Barroco (o neobarroco). Severo Sarduy, em seu ensaio “O barroco e o neobarroco”, tentou demarcar de forma detalhada a expressão neobarroco, colocada em circulação na década de 1960 e que passou a abrigar diferentes sentidos conforme os autores que a encamparam:

“instabilidade, polidimensionalidade, mutabilidade, descomedimento, proliferação, indeterminação, suspensão e superabundância. Para esse autor, um dos aspectos inalienáveis do festim barroco é a sua “repetição de volutas, de arabescos e de máscaras.”

A atração pelo grotesco e sua veiculação na Internet seriam, assim, indicadores de nossa época. Afinal, muitos autores entendem que a pós-modernidade é o “lado sombrio” da modernidade. Daí a posição do indivíduo contemporâneo, em constante transformação, e sua identificação com o insólito, o bizarro, o inconcebível. O “barqueiro da morte”, enfim, pode ser representado, na atualidade, pela curiosidade e o fascínio – despertados por temas e fatos que escapam ao convencional e a uma estética do belo. O homem pós-moderno, portanto, teria, como uma de suas características, a companhia constante do “soturno comandante”, através do magnetismo que nos despertam, na atual época, assuntos tão controversos e inusitados. Seria, talvez, uma espécie de zeitgeist, na qual o “sinal dos tempos” é a atração pelo que escapa ao convencional. A navegação pelas águas – ainda turvas – da Internet perpassa esse universo, que ainda precisa ser desvendado.



Referências

BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na idade média e no renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo: Hucitec, 1999.

ELLIS, B. *Aliens, ghosts, and rituals: legends we live*. Jackson: University Press of Mississippi, 2001.

KAYSER, Wolfgang. *O grotesco*. São Paulo: Perspectiva, 1986.

PAGLIA, Camille. *Personas Sexuais: arte e decadência de Nefertite a Emily Dickinson*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

SANT'ANNA, Antônio Vargas; Olivetto, Daniel; Segantini, Karina. *Considerações sobre o grotesco como estética contemporânea*. Art&, São Paulo, v. 11, 2009. Disponível em: <<http://www.revista.art.br/site-numero-11/trabalhos/01.htm>>. Acesso em: 12 set. 2014.

SARDUY, Severo. *O barroco e o neobarroco*. In: MORENO, César Fernandez (Org.). *América Latina e sua literatura*. São Paulo: Perspectiva, 1979.

SODRÉ, Muniz. *A comunicação do grotesco - um ensaio sobre a cultura de massa no Brasil*. Petrópolis: Vozes, 1992.

WEBJORNALISMO PARTICIPATIVO E DIVERSIDADE CULTURAL: ENTRE A AFIRMAÇÃO DA DIFERENÇA E A CONSTRUÇÃO DA PLURALIDADE

José Márcio Barros

Professor Adjunto III do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da PUC Minas, e da Faculdade de Políticas Públicas da Universidade do Estado de Minas Gerais/UEMG. Coordenador do Observatório da Diversidade Cultural. josemarciobarros@gmail.com.

Raquel Salomão Utsch de Carvalho

Graduada em Jornalismo e Mestre em Comunicação Social (Puc Minas). Coordenadora de Comunicação do Observatório da Diversidade Cultural. raquel.utsch@gmail.com.

Resumo

A produção colaborativa em redes digitais impacta as práticas do webjornalismo, potencializando, por meio do uso da Internet e mídias locativas, a criação de espaços comunicativos favoráveis à diversidade cultural? Essa é a pergunta que orienta as reflexões do texto. No contexto midiático, a associação em rede entre atores e lógicas comunicacionais distintas supera a prática que reduz o jornalismo atento à diversidade cultural à divulgação das diferenças culturais?

Palavras-chave: Webjornalismo participativo, Diversidade cultural, Rede

Abstract

The collaborative production of digital networks impacts the practices of web journalism, strengthening, through the use of internet and locative media, creating favorable to cultural diversity communicative spaces? That's the question that guides the reflections of the text. In mediatized context, the association between network actors and distinct communicational logic overcomes the practice that reduces the watchful journalism and cultural diversity to the dissemination of cultural differences?

Keywords: Participatory web journalism, Cultural diversity, Network

Resumen

¿La producción colaborativa de las redes digitales afecta las prácticas de periodismo web, potenciando, a través del uso de Internet y los medios locativos, la creación de espacios favorables a la diversidad cultural? Esa es la pregunta que guía las reflexiones del texto? En contexto mediatizado, ¿la asociación entre los actores de la red y la lógica comunicacional distinta supera la práctica que reduce el periodismo vigilante y la diversidad cultural para la difusión de las diferencias culturales?

Palabras clave: Periodismo web participativa, diversidad cultural, de red

1. Introdução

São vários os exemplos emblemáticos, na Internet, de registros audiovisuais produzidos sobre acontecimentos, que apresentam ao mundo testemunhos da vida cotidiana. O ataque às torres gêmeas em Nova York no ano de 2001, as imagens de uma japonesa sobre o terremoto de 11 de março de 2011 no Japão¹, o tsunami no sudeste asiático (2004), as explosões no metrô de Londres (2005) e a Primavera Árabe (2010-2011) encabeçam uma longa lista de registros que invadiram os espaços jornalísticos e midiáticos. Mais recentemente, em junho de 2013, os protestos de rua no Brasil contra o aumento das passagens de ônibus e a realização da Copa do Mundo no país, dentre outras questões, explicitaram a potência das práticas de participação política contemporânea nas redes colaborativas multidimensionais², a partir da ação das pessoas comuns no território físico.

Inseridas na lógica midiática contemporânea, essa produção amadora possibilita que o registro, na Internet, de relatos de cidadãos sobre suas vivências cotidianas dê suporte à cobertura dos veículos tradicionais em espaços de mediação jornalística (PRIMO, 2006), além de influenciar a experiência das pessoas comuns - sujeitos que, embora singulares, são desprovidos de notoriedade midiática (BRETAS, 2008). Trata-se do contexto do webjornalismo que, segundo Primo (2006), compreende as seguintes fases, desde 1996: transposição do modelo impresso para redes digitais; incorporação de elementos da web à notícia online; aprofundamento da hipertextualidade e multimodalidade por meio da convergência das mídias digitais.

Santi (2009) cita o webjornalismo de quarta geração que emprega banco de dados e gera páginas por demanda; e/ou telas com áreas de informações flexíveis que relacionam dados e campos. Palacios (2003), por sua vez, elenca as características: multimídia/convergência, interatividade, hipertextualidade, personalização e memória. Canavilhas (2008) destaca, ainda, o uso de ferramentas para investigar e produzir textos, sons, imagens e animações, por meio de links.

O webjornalismo participativo, por sua vez, expande e modifica as formas de participação propiciadas pelos meios convencionais, incluindo blogs e blogosfera, bem como sites colaborativos jornalísticos³ e, ainda, por meio de comentários das pessoas comuns nas notícias e de sua atuação como repórteres cidadãos em edições on line dos veículos (RODRIGUES, 2009). Os conteúdos colaborativos inserem-se na ambiência das redes sociais, por onde circulam, são replicados e modificados.

Brasil e Migliorin (2010, on line) enfatizam o estatuto das imagens contemporâneas, nesse contexto, que passa pela disputa em torno da modulação e agenciamento destas: a demanda pela emergência da “vida real” atende ao apelo realista intensificado por essas práticas, quanto mais atende ao efeito de participação. Cresce, nesse sentido, a força das “estratégias sensíveis” (SODRÉ, 2006), baseadas na presença da imagem, que se articulam no plano dos jogos intersubjetivos das vinculações sociais e permitem a partilha de vivências. A tecnologia favorece a produção de imagens sobre o cotidiano, o que, lembrando Sodré (2006), contribui para constituição de uma comunidade afetiva, sob forte influência do signo estético. “A vinculação aparece como a estratégia sensível que institui a essência do processo comunicativo” (SODRÉ, 2006, p.93).

Os registros produzidos por pessoas comuns integram-se à produção dos meios e por estes são influenciados, conforme suas lógicas de produção. Situam-se no contexto da glocalização da economia e da cultura, incluindo processos culturais de ruptura, mas também de continuidades e hibridações (SANTAELLA, 2007). Contextos colaborativos de mediação jornalística são demarcados pela “cultura da convergência” que conjuga participação popular e interesses empresariais, por meio da interseção das tecnologias, indústrias e audiências (JENKIS, 2008).

Refere-se aqui à ambiência da midiatização, espaço social de interpretação e reconfiguração das informações, que abrange a construção dos discursos e espaços de interlocução (ANTUNES; VAZ, 2006). A midiatização reflete, portanto, modos de ser configurados por influência dos usos sociais dos meios midiáticos que modelam as interações, ou as formas operacionais da mediação (SODRÉ, 2002).

Castells (2009) destaca que a lógica midiática tem reforçado a audiência, ao garantir visibilidade e credibilidade aos conteúdos dos colaboradores. Fausto Neto (2009, p. 21) especifica o impacto dessas questões para instituições jornalísticas: “É no âmbito das práticas sociais que tais funcionamentos técnico-discursivos tomam forma. A produção da noticiabilidade se vê atravessada por lógicas e operações que remetem à existência de uma nova interface entre jornais/fontes e jornal/leitor”.

2. Participação em rede e diversidade cultural

A produção de conteúdos sobre o cotidiano expande-se por meio de tecnologias digitais associadas a recursos hipermidiáticos, com decrescente custo de produção, razoável qualidade técnica e diferencial da portabilidade. Mídias locativas vinculam conteúdos a lugares, ao efetivarem a conexão/compartilhamento/escrita, releitura e ressignificação do espaço (LEMOS, 2008). Diferentemente do contexto massivo, restrito à emissão por atores corporativos, várias pessoas reúnem-se no mesmo espaço, expressando, na internet, a variedade de manifestações e a capacidade de ampla difusão desses conteúdos que se espraiam pelas conexões entre os nós da rede (KASTRUP, 2004).

A noção de rede confere, dessa forma, igual importância à atuação conjunta dos participantes humanos e não humanos, ou às mediações coordenadas em redes sociotécnicas, heterogêneas e controversas, resultantes das associações entre seus elementos (LATOURET, 2005). Universos simbólicos são construídos por meio de operações mediadoras que integram a atuação de elementos da ordem social, da linguagem e da natureza, (LATOURET 2008).

Coordenadas em redes de informação e comunicação, narrativas do cotidiano traduzem práticas culturais que dão sentido à realidade; remetem aos saberes e expressam resistências, permitindo o conhecimento do mundo (CERTEAU, 2007). Observa-se o webjornalismo participativo em redes de experiências que emergem em contextos culturais, considerando-se a cultura como principal mediação (GÓMEZ, 2006) que articula experiências e transforma os sentidos conferidos à realidade, por meio da ação comunicacional.

O webjornalismo participativo baseia-se em protocolos de comunicação típicos da cultura do compartilhamento que gera processos de pertencimento e vinculação social. As relações sociais baseadas na lógica transmissiva própria dos meios tradicionais são afetadas pela participação dos usuários, não só como receptores da informação midiática, mas como produtores desses conteúdos, como afirma Bruns (2008), os chamados “*producers*”.

Castells (2009) classifica estas formas de produção e circulação das informações como *mass self comunicacion*, relativas à produção individual e compartilhada de informações e conhecimento em redes de comunicação tecnologicamente mediadas, caracterizadas pelo multiculturalismo, cultura do consumo, customização, diferenciação, fragmentação e segmentação dos conteúdos. Para Scolari (2008), a dinâmica dos fluxos intermediários, envolvendo diferentes meios e tecnologias, caracteriza a ambiência comunicacional denominada *transmídia* (SCOLARI, 2009), referindo-se à circulação midiatizada da informação e ao alcance social desse processo comunicacional.

Teorias como *Newsmaking*⁴, *Gatekeeping*⁵ e *Agenda Setting*⁶ enfatizam a lógica transmissiva dos emissores sobre os receptores nos processos de mediação social relativos à produção e circulação de informações. Essas teorias parecem ser reconfiguradas na contemporaneidade, apontando formas híbridas de mediação jornalística, regidas por lógicas dissonantes, porém complementares⁷.

Critérios noticiosos conjugam-se, na Internet, a motivações e interesses das pessoas comuns e podem reconfigurar formas de registro, seleção, apresentação e compartilhamento das situações cotidianas que afetam a experiência urbana e as culturas. Essas práticas comunicacionais revelam um modo de atuação denominado *gatewatching*, processo que, para além do *gatekeeping*, avalia informações em vez de, apenas, filtrá-las (BRUNS, 2003). O processo de seleção ganha importância frente ao excesso de informação e necessidade de organização e hierarquização dos conteúdos.

Para Primo (2011), processos de *gatekeeping* e *gatewatching* convivem em sistema produtivo marcado por modos dinâmicos, flexíveis e diversificados de *gatekeeping*. Práticas do webjornalismo participativo intensificam a produção de jornalismo hiperlocal, com a reinterpretação de conteúdos ligados ao espaço onde se vive. Como ressalta Malini (2008, p.86), “criar é reunir fragmentos de estéticas disponíveis na rede para que se atribua a estes novos significados e valores. O fundamento da colaboração em nova mídia é a reinterpretação coletiva”.

Contextos colaborativos de mediação webjornalística participativa, podem, portanto, expressar e fortalecer a diversidade cultural, na medida em que resultem da participação e interação de diferentes sujeitos, em diferentes locais, colocando em conexão e circulação diferentes angulações sobre fatos do cotidiano. Desta forma, estaremos diante de práticas que contribuem para a construção de situações comunicativas favoráveis ao diálogo intercultural e ao pluralismo - na medida em que, para além da afirmação das diferenças, estabelecem trocas culturais.

A diversidade cultural é observada, nesse sentido, por meio de suas potencialidades comunicacionais ligadas às práticas de colaboração em rede e expressas nos usos e apropriações sociais do espaço do webjornalismo participativo. Ou seja, na perspectiva de um projeto político que visa à pluralidade cultural, ancorado no direito à cultura, supera-se a perspectiva da redução do conceito de diversidade ao plano da divulgação das diferenças ou de reafirmações identitárias autorreferentes.

Neste ponto, com Wolton (2004), problematiza-se o risco de se adotar a ideologia ancorada no desenvolvimento tecnológico que postula a capacidade técnica de compartilhamento das informações como mecanismo de distribuição de poder e, na realidade, esconde o desequilíbrio que continua a caracterizar e fortalecer a assimétrica configuração geopolítica mundial.

3. Considerações Finais

Redes formadas em torno de práticas colaborativas demonstram como o webjornalismo vem ganhando espaço midiático na seleção de conteúdos e adoção de outros enfoques sobre as expressões culturais⁸, reposicionando, politicamente, sujeitos que não possuem visibilidade midiática nas grandes coberturas jornalísticas, frente às lacunas deixadas pela mídia tradicional. Em confronto com enquadramentos ancorados na lógica do contraste e hierarquização das diferenças, que legitimam interesses dominantes, essas redes tornam visíveis e valorizam pontos de vista e informações de fontes sociais diversas que atuam no debate de temas de interesse público.

No que se refere à dimensão cultural das práticas cotidianas, especificamente, permitem a produção e circulação de informações que tensionam enquadramentos estereotipados - relacionados a sujeitos e dinâmicas socioculturais tornadas invisíveis e marginais - ou, ainda, sensacionalistas, referentes a segmentos e lugares simbólicos e políticos, conformados midiaticamente segundo critérios mercadológicos incorporados à lógica midiática convencional.

Ao abordar situações representativas de identidades e demandas locais e comunitárias, por meio de enquadramentos que reconfiguram as funções sociais dos atores e seus interesses, buscam, em última instância, pressionar organizações sociais quanto à resolução de problemas coletivos, dar visibilidade às manifestações culturais locais e oferecer novos olhares e angulações sobre a realidade vivida.



Referências

- ANTUNES, Elton; VAZ, Paulo B. *Mídia, um aro, um halo e um elo*. In: GUIMARÃES, César; FRANÇA, Vera. *Na mídia, na rua: narrativas do cotidiano*. Belo Horizonte: Autêntica, 2006. p. 43-60.
- BARROS, José Marcio, KAUARK, Giuliana, MIGUEZ, Paulo (org). *Diversidade cultural e desigualdade de trocas*. Belo Horizonte, ED PUC Minas e Itaú Cultural, 2011.
- BRASIL, André; MIGLIORIN, César. *Biopolítica do amador: generalização de uma prática, limites de um conceito*. Revista Galáxia, São Paulo, n. 20, p. 84-94, dez. 2010.
- BRETAS, M. B. A. S. *Pessoas comuns e ocupações midiáticas do ciberespaço*. Logos (Rio de Janeiro), v. 29, p. 47-60, 2008.
- BRUNS, Axel (2003) *Gatewatching, not gatekeeping: Collaborative online news*. Media International Australia Incorporating Culture and Policy: quarterly journal of media research and resources, p. 31-44.
- _____. *Blogs, Wikipedia, Second Life – from production to produsage*. New York: Peter Lang Publishing, 2008.
- CANAVILHAS, João. 2008. *Webnotícia: Propuesta de Modelo Periodístico para la WWW*. Disponível em: <<http://www.livroslabcom.ubi.pt/sinopse/canavilhas-Webnoticia.html>>. Acesso: 06 set. 2014.
- CASTELLS, Manuel. *Communication Power*. Oxford University Press: Oxford, 2009.
- NETO, Fausto. *Jornalismo: sensibilidade e complexidade*. Revista Galáxia, São Paulo, n. 18, p.17-30, dez. 2009.
- JENKIS, Henry. *Cultura da convergência*. Trad.: Susana Alexandria. São Paulo. Editora Aleph, 2009.
- KASTRUP, Virgínia. *A rede: uma figura empírica da ontologia do presente*. In: PARENTE, André (Org.). *Tramas da rede*. Porto Alegre: Sulina, 2004. p. 80-90.
- LATOUR, Bruno. *Jamais fomos modernos: ensaio de antropologia simétrica*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 2008.
- _____. *Reensamblar lo social: una introducción a la teoría del actor-red*. 1ª Ed. – Buenos Aires: Manantial, 2005.
- LEMOS, André. *Mídia locativa e territórios informacionais*. 2008. Disponível em: <http://www.compos.org.br/data/biblioteca_168.pdf>. Acesso: 15 set. 2014.
- MALINI, Fábio. *Modelos de colaboração nos meios sociais da internet: uma análise a partir dos portais de jornalismo participativo*. In: ANTOUN, Henrique (org). *Web 2.0 – participação e vigilância na era da comunicação distribuída*. Rio de Janeiro: Mauad X, 2008.
- PALACIOS, Marcos. 2003. *Ruptura, continuidade e potencialização no jornalismo on line: o lugar da memória*. In: MACHADO, E, Palácios, M. *Modelos de jornalismo digital*. Salvador: Calandra, 2003.
- PRIMO, Alex; TRÄSEL, Marcelo Ruschel. *Webjornalismo participativo e a produção aberta de notícias*.

Contracampo (UFF), v. 14, p. 37-56, 2006.

QUANDT, C.; SOUZA, Q. (Org.). *O tempo das redes*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

RODRIGUES, Catarina. *Jornalismo participativo: um conceito, diferentes práticas*. Análise de casos em Portugal e Espanha. Universidade da Beira Interior. 2009. Disponível em: <<http://migre.me/b4RCq>>. Acesso: 23 set.2014.

_____. *Linguagens Líquidas na era da mobilidade*. São Paulo: Paulus, 2007. p. 117-135.

SANTI, Vilso. *O processo de apuração no jornalismo de quarta geração*. ECO-POS, vol. 12, n. 3, Setembro/Dezembro 2009. P. 181-194.

SCOLARI, Carlos. *Transmedia Storetelling: Implicit Consumers, Narrative Worlds, and Branding Contemporary Media Production*. *Internacional Journal of Comunicacion*, vol. 3, 2009. p. 586-606.

SODRÉ, Muniz. *Antropológica do Espelho: uma teoria da comunicação linear e em rede*. Petrópolis. RJ: Vozes, 2002. p. 11-28.

SODRÉ, Muniz. *As estratégias sensíveis*. Petrópolis. RJ: Vozes, 2006. p. 125-197.

WOLTON, Dominique. *Pensar a comunicação*. Trad.: Zélia Leal Adghirni. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2004.

Notas

¹ Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=XVEp6A1t5ys&NR=1&feature=fvwp>>. Acesso: 15/09/2014.

² A Mostra Os Brutos, organizada a partir de convocatória feita na rede Facebook, resultou na exibição de conteúdos audiovisuais realizados por pessoas comuns que participavam e, ao mesmo tempo, registravam em vídeo os protestos nas ruas em Belo Horizonte, capital de Minas Gerais. Disponível em: <<https://www.facebook.com/events/637755329568008/>>. Acesso: 27 set.2014.

³ Como os sites CMI (na linha ativista); Overmundo (na área cultural). Com diferentes formas e níveis de edição e moderação, Wikinews e Slashdot. Disponível em: www.midiaindependente.org; < <http://www.overmundo.com.br/>>; <http://www.wikinews.org/>; < <http://slashdot.org/> >. Acesso: 29 set. 2014.

⁴ Nesta teoria, as notícias são consequência das práticas profissionais dos jornalistas, considerando-se rotinas de produção, critérios de noticiabilidade e constrangimentos organizacionais. Ver TUCHMAN, Gaye. *Making news: a study in the construction of reality*. New York: Free Press, 1978.

⁵ Ao decidir o que é de interesse público e noticiável, o jornalista fundamenta-se na sua cultura profissional. Atua como “porteiro” (gatekeeper), termo da psicologia de Kurt Lewin apropriado pelo jornalismo nos anos 50, por David Manning White. Ver TRAQUINA, Nelson. *Jornalismo: questões, teorias, estórias*. Lisboa: Veja, 1993.

⁶ Para a Teoria do Agendamento, formulada por McCombs e Shaw (EUA), os meios de comunicação agendam as conversas cotidianas na sociedade. Ver WOLF, Mauro. *Teorias da comunicação*. Lisboa: Presença, 2003.

⁷ A exemplo das seções Eu Repórter (O Globo) e Você Repórter (Portal Terra). Disponível em: <<http://oglobo.globo.com/eu-reporter/>>; < <http://vcreporter.terra.com.br>>. Acesso: 29/09/2014.

⁸ Nessa perspectiva, “Outras Palavras”, “Repórter Brasil” e “Cidades para pessoas”, abordam, respectivamente: pós-capitalismo, direitos trabalhistas e urbanismo. Disponível em: <<http://outraspalavras.net>>; <<http://reporterbrasil.org.br/>> e <<http://cidadesparapessoas.com/>>. Acesso em: 29 set. 2014.

UM OLHAR SOBRE A PARTICIPAÇÃO DA TELEVISÃO E DA TELENVELA NO COTIDIANO DE UMA PRISÃO E DA PESSOA PRESA

William César Gonçalves

Mestrando do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Juiz de Fora.

wc.goncalves@hotmail.com - <http://lattes.cnpq.br/0703175767739200>.

Resumo

Neste trabalho apresentamos algumas inferências realizadas ao observarmos a entrada da televisão e de seus programas no interior de uma prisão. Buscamos entender o papel da TV e da telenovela no cotidiano de uma instituição prisional, a relação dos presos com esta mídia e como a teleficção seriada é fruída.

Palavras-chave: Televisão; Telenovela; Prisão; Preso; Identidade

Abstract

In this article we present some inferences made to observe the entry of television and its programs within a prison. We seek to understand the role of TV and the daily telenovela of a correctional institution, the ratio of prisoners with this media and how fiction appears on television is watched.

Keywords: Television; Telenovela; Prison; Prisoner; Identity

Resumen

En este trabajo presentamos algunas inferencias hechas mediante la observación de la entrada de la televisión y su programación en el interior de una prisión. Buscamos entender el papel de la televisión y telenovelas en la vida cotidiana de una institución correccional, la relación de los arrestados con este medio y cómo se consume la ficción televisiva.

Palabras clave: Televisión; Telenovela; Prisión; Arrestado; Identidad

1. Introdução

Diferentemente do que diz o senso comum, as pessoas punidas pela lei e recolhidas a uma prisão não estão isoladas totalmente do convívio social. Elas acessam a vida fora dos muros através de ferramentas comunicacionais tais como a televisão, o rádio, revistas e jornais. Esses meios de comunicação atualizam quem está sentenciado a anos de clausura, impedido de manter relações sociais livres de vigilância. Essas pessoas consomem o conteúdo midiático a fim de obter entretenimento e informação, mas procuram também resgatar a vida pregressa à sentença e manter um elo com o corpo social.

A televisão permite, de certo modo, o abrandamento dos castigos. Ela diminui o ócio e oferece uma experiência extramuros. Mas é a telenovela que sintetiza melhor toda importância da TV dentro deste ambiente. Ela mostra ao interno a “vida acontecendo”. A narrativa seriada além de ser vitrine do contexto sociocultural, também passa a ser um meio para a construção de uma memória individual e coletiva, uma espécie de registro, que o indivíduo constrói a cada dia e que é resultado do seu processo de recepção, onde este aceita ou refuta as mensagens, onde ele se reconhece ou não através da representação. Essa memória vista pela tela constitui, junto a outras incontáveis variantes, a identidade do sujeito ou do grupo. Deste modo, mesmo após passar anos, quicá décadas na prisão, o indivíduo, ao ganhar sua liberdade, é capaz de reconhecer a realidade atual da sociedade.

Em nossa análise expomos brevemente a constituição da prisão na sociedade contemporânea. Também abordamos como a televisão se insere dentro deste ambiente e a participação da telenovela neste contexto de clausura. Utilizamos do acesso que temos à penitenciária José Edson Cavalieri, situada na cidade de Juiz de Fora - Minas Gerais, para realizarmos um estudo de observação. Nosso objetivo é perceber quais especificidades surgem do contato entre sujeito e mídia neste local. Esta é uma etapa inicial de uma pesquisa que visa um maior aprofundamento nesta questão, por isso expomos aqui inferências preliminares a este respeito.

2. O Cenário Prisional

Atualmente, a prisão é uma instituição presente em qualquer sociedade civilizada. Sua criação vem da necessidade de substituir os suplícios, os castigos vexatórios, as torturas e até mesmo a morte como formas de punição aplicadas, no passado, a quem desviasse das condutas morais e legais. Foucault (1987, p.15) nos evidencia este episódio quando diz que “o sofrimento físico, a dor do corpo, não são mais os elementos constitutivos da pena. O castigo passou de uma arte das sensações insuportáveis a uma economia dos direitos suspensos”. Deste modo, podemos então considerar a prisão como instância onde os indivíduos são separados, para não dizer segregados, do convívio social. Como Foucault (1987) menciona, são locais onde se instauram disciplinas¹ objetivando obter, dos sujeitos presos, a utilidade e o comportamento dócil de seus corpos.

Goffman (1961) fala que todas as instituições apresentam uma tendência ao “fechamento”. Elas requerem atenção e envolvimento de seus participantes e, em troca, lhes dão algum retorno. Mas o que chama a atenção do autor é que, nas sociedades modernas, algumas instituições apresentam um isolamento, uma delimitação rígida entre o interno e o externo. Apresentam um “caráter total [que] é simbolizado pela barreira à relação social com o mundo externo e por proibições a saída que muitas vezes estão incluídas no esquema físico - por exemplo, portas fechadas, paredes altas, arame farpado, fossos, água, florestas ou pântanos” (GOFFMAN, 1961, p.16). A estes estabelecimentos, o autor dá o nome de “instituições totais”².

Goffman (1961) aprofunda sua análise e nos mostra a existência de cinco diferentes tipos de instituições totais. Em primeiro estariam as que cuidam das pessoas classificadas como incapazes e, ao mesmo tempo, inocentes como, por exemplo, os cegos, os órfãos e os velhos. Os locais

onde se alocam as pessoas incapazes de cuidar de si mesmas e que oferecem risco à sociedade, mesmo que de maneira não intencional, como os possuidores de moléstias do corpo, pertencem a um segundo grupo de instituições. Em terceiro encontra-se o tipo de estabelecimento que mais nos interessa; as prisões, penitenciárias, campos de prisioneiros de guerra e etc. Neles são “depositados” os sujeitos que podem prejudicar a sociedade de alguma forma. Goffman (1961, p.17) diz que no interior desses locais “o bem-estar das pessoas assim isoladas não constitui o problema imediato”. O quarto tipo é referido como locais de trabalho que por suas características, são fechados, como os quartéis, colégios internos, navios entre outros. O último são os refúgios do mundo, identificados como sendo os mosteiros, conventos e outros claustros.

“Uma disposição básica da sociedade moderna é que o indivíduo tende a dormir, brincar [ter lazer] e trabalhar em diferentes lugares, com diferentes co-participantes, sob diferentes autoridades e sem um plano racional geral” (GOFFMAN, 1961, p.17). No que se refere o autor, as instituições totais quebram as divisões que existem entre estas atividades, as reunindo em apenas um local, sob uma única supervisão. Ou seja, a pessoa punida pela lei, o homem preso, tem a complexidade de sua vida pregressa reduzida a um espaço físico mínimo, a cela. Todas as suas redes de relacionamento são minimizadas. Os companheiros de cárcere e os membros da família são os únicos contatos sociais disponíveis. As celas, os corredores e o pátio onde se toma o “banho de sol” são os ambientes permitidos, onde são realizadas as atividades prescritas, sempre sob vigilância. As características que compõem a vida livre são diminuídas. Essa é a punição moderna, a suspensão de direitos da qual fala Foucault (1987).

Mesmo sendo esta uma prática da nossa sociedade que merece e precisa de um maior aprofundamento, não é nossa intenção fazê-lo aqui. Esta breve explanação nos oferece subsídios para chamarmos a atenção para algo que não se minimiza e não se encerra com a prisão do indivíduo, pelo contrário, é neste ambiente que há a sua proliferação na forma mais bruta. É no interior das celas que se multiplica o ócio, um efeito colateral do cárcere. Podemos apontar esta sensação como um estado presente dentro de uma prisão. É a partir deste que surge o tédio e a noção de tempo quase que infinito durante o cumprimento da pena. “Nota-se que o tempo nas prisões recebe uma dimensão diferenciada daquela vivenciada pelo tempo social. Não há pressa para nada, tudo se move lentamente, é o tempo do ócio...” (NOGUEIRA, 1990, p.7).

O ócio passa a representar um risco à função da instituição prisional, pois estimula e/ou reforça comportamentos “indisciplinados”, incompatíveis com a normatização dos corpos, com a lógica disciplinar e com a reeducação dos sujeitos, proposta central desta instituição. Em contra partida, instaura-se mecanismo de supressão desta sensação, formas de “preencher” o tempo dos presos. O trabalho assume parte dessa função. De acordo com o site da Secretaria de Defesa Social de Minas Gerais (SEDS), “o trabalho não só tira o detento do ócio, como lhe assegura outros benefícios, como pagamento de salário e redução na pena de acordo com os dias trabalhados... (SEDS, 2013).

É interessante ressaltar que nem todos os presos são contemplados com uma atividade laboral, na verdade, somente parte da população carcerária desempenha algum serviço dentro ou fora da instituição. No estado de Minas Gerais, são cerca de 12.000 sentenciados trabalhando (SEDS, 2013), em um universo de 41.000³. A grande maioria fica restrita ao espaço das celas, saindo somente para o pátio em um período de tempo que varia de uma a duas horas. Para aliviar a carga de ociosidade e “preencher” o tempo destes presos, que aqui chamaremos de “inativos”, permite-se a entrada de televisores no interior das celas. Amparada no art. 41; inc. XV da Lei 7.210/84 (Lei de Execuções Penais, 1984)⁴ e no art. 20; inc. III da resolução 742/2004 (Regulamento Disciplinar Prisional, 2004)⁵, a SEDS concede o benefício a todos os presos de terem em suas celas um televisor. O gozo desta regalia está diretamente vinculado ao bom comportamento

do sentenciado ou do grupo, já que é comum existirem mais de um indivíduo por cela. Isso demonstra um dos papéis da TV dentro desta instituição, ela é instrumento ligado à doutrinação dos corpos, assumindo, além da função de informar e entreter, um caráter de elemento institucional, imbricado nas práticas cotidianas.

Como o exposto na própria lei, “as mídias são formas de contato com o mundo exterior” (Lei de Execuções Penais, 1984). E, dependendo da pena, alguns sentenciados ficam isolados por anos ou até mesmo décadas, sendo os meios de comunicação inseridos neste ambiente, uma das poucas, quando não a única, maneira de proporcionar aos indivíduos uma participação social, ainda que de forma virtual. É por este motivo que discorreremos sobre o papel da televisão e da telenovela no cumprimento da pena.

3. *Televisão Atrás das Grades*

O aparelho televisor está presente em mais de 95% dos lares brasileiros⁷, sendo que 91% das residências recebem o sinal de TV aberta, a única forma de recepção televisiva para 67% dos brasileiros⁸. É interessante salientar que, mesmo com a atual multiplicidade de mídias e plataformas (celulares, *tablets* e etc.), este ainda é o meio de comunicação com maior influência social, cuja mensagem reverbera por toda a nação, por todas as faixas etárias e classes sociais. Essa característica pode ser percebida na teoria de “laço social” que Wolton (1998) expõe. O autor diz que a televisão aberta, que ele chama de *geralista* por ter produções direcionadas a um público grande e heterogêneo, é responsável por aproximar as pessoas, fazendo-as perceber que existem outros sujeitos compartilhando daquela experiência. Esse é um dos sentidos aplicáveis a essa teoria, que também é importante para nós, mas um segundo entendimento revelasse ainda mais valioso. Nele é exposto que:

“A televisão [...] é o “espelho” da sociedade. Se ela é seu espelho, isso significa que a sociedade se vê — no sentido mais forte do pronome reflexivo — através da televisão, que lhe oferece uma representação de si mesma. E ao fazer a sociedade refletir-se, a televisão cria não apenas uma imagem e uma representação, mas oferece um laço a todos aqueles que a assistem simultaneamente. Ela é, além disso, um dos únicos exemplos em que essa sociedade se reflete, permitindo que cada um tenha acesso a essa representação.” (WOLTON, 1998, p. 124).

Através da tela pode-se ver a representação do lar e da rua, da escola e do trabalho, do local e do global. É onde pessoas e grupos se reconhecem ou não. Os meios de comunicação, principalmente a televisão, permitem o surgimento da ideia de nação, o que Anderson (2008) chama de “nação imaginada”⁹. Em um país com dimensões continentais como é o Brasil, com regiões tão distantes física e culturalmente, é este aparato comunicativo que irá dar a noção de pertencimento a um coletivo, o povo brasileiro. No país, é a TV que assume esta posição de consolidadora do espírito nacional. Wolton (1998) endossa nossas palavras quando escreve que:

“[...] a força da televisão como laço social vem justamente do seu caráter ao mesmo tempo ligeiramente restritivo, lúdico, livre e especular. É também nisso que ela se mostra adequada a uma sociedade individualista de massa, caracterizada simultaneamente por essa dupla valorização da liberdade individual e da busca de uma coesão social.” (WOLTON, 1998, p. 124).

A televisão permite que as pessoas sintam-se parte de um grupo que vai além do seu círculo de convívio. No interior das prisões ela desempenha uma função ainda mais importante. Neste

universo a TV se constitui como um elo social. É ela que o auxiliará na orientação tempo-espaço. É por este canal que o enclausurado se atualiza, percebendo as mudanças que ocorrem no mundo fora dos muros. O filme “Um Sonho de Liberdade” (1994), em uma cena, exprime bem o que mencionamos aqui. Nela, um preso enforca-se dias depois de ser libertado. Após passar décadas na prisão, perdendo o contato com o ambiente externo, ele não compreende mais o que vê ao cruzar os portões. Os carros, as roupas, a cultura, o comportamento das pessoas, tudo está diferente. Ou seja, ele não se reconhece como pertencente àquele mundo, àquele grupo de pessoas. Sua identidade ficou “congelada” no instante da prisão e o elo que tinha com a sociedade foi rompido.

“Não seria exagero afirmar que a TV é um dos principais elos entre o indivíduo e o mundo. Hoje a televisão atinge praticamente todo o território brasileiro, e se consolida como a principal fonte de diversão e conhecimento dos acontecimentos sociais para a maioria da população. No Brasil, este veículo de comunicação ocupa papel de fundamental importância na formação da identidade nacional já que funciona como agente unificador da sociedade brasileira.” (MARTINS, 2010, p.2).

Como nos mostra Hall (2002), as identidades na (pós) modernidade são fluidas, dinâmicas e múltiplas. A configuração sociocultural contemporânea exige esta formatação, propelindo os sujeitos nesta direção. Não é o caso discutir aqui se isso é bom ou ruim, o fato é que a prisão enrijece a fluidez das identidades e solidifica a “liquidez da modernidade” (BAUMAN, 2003)¹⁰. Podemos dizer que “as sociedades modernas são, portanto, por definição, sociedades de mudança constante, rápida e permanente. Esta é a principal distinção entre as sociedades ‘tradicionais’ e as ‘modernas’” (HALL, 2002, p.14). O autor atribui à globalização essa ruptura na configuração da sociedade. O global passou a predominar sobre o local e como Giddens (1990), em Hall (2002) diz, o passado era venerado e os símbolos valorizados, o que se desfez no processo de globalização. Ainda segundo este autor, “... à medida em que áreas diferentes do globo são opostas em interconexão umas com as outras, ondas de transformação social atingem virtualmente toda a superfície da terra” (Giddens, 1990, p.6, em Hall, 2002, p.15). Sendo assim, as bases identitárias da sociedade livre¹¹ se apresentam diferentes das encontradas em uma prisão. A instituição prisional, com suas regras e rotinas, passa a ser a baliza das identidades. Inflige, como as instituições totais fazem, a reformulação da(s) identidade(s) dos que dela fazem parte. Um estabelecimento que se encontra à margem dos processos vividos pela sociedade. Não apresentando mudanças significativas em sua estrutura, que permanece quase a mesma desde sua criação (WACQUANT, 1999).

No cumprimento da pena, a televisão vem a ser o elemento que oferece um vislumbre do mundo do qual o indivíduo fazia parte. Do mesmo modo, é este meio que exhibe ao preso o contexto sociocultural que o “aguarda” ao findar de sua sentença. A televisão dentro deste ambiente se mostra muito mais complexa e com muitos outros papéis do que somente um mero instrumento de entretenimento. Ele é ponte entre dois mundos, é espelho identitário, realidade fragmentada, espetáculo, sensação, experiência e memória.

A penitenciária José Edson Cavaliere, que nos serve como referência¹² a todo o Sistema Prisional Mineiro, abriga em média 450 sentenciados. Deste total, 143¹³ presos trabalham durante o dia e são recolhidos à suas celas no período noturno. Já os “inativos”, como já mencionamos, passam a maior parte do tempo em suas alcovas, saindo delas apenas poucas horas por dia ou, esporadicamente, quando são encaminhados a algum serviço de saúde ou de assistência social. Estes têm um contato maior com os meios de comunicação, podendo ser considerados “heavy viewers”¹⁴ (GERBNER et al, em PORTO, 2003, p.5). Mas, em maior ou menor grau, estes dois grupos têm contato com o conteúdo televisivo. Os internos negociam a programação que será assistida, uma atividade relativamente fácil de realizar já que, devido à distância da antena transmissora e a uti-

lização de antenas de recepção artesanais, o sinal é precário, restringindo a escolha a basicamente uma emissora, a Rede Globo, que é a que tem a melhor recepção no interior das celas. Supomos que isso seja uma realidade presente na maioria das prisões, pois geralmente esses estabelecimentos encontram-se afastados, fora do perímetro urbano. Para melhorar a recepção, os presos adaptam ou criam antenas receptoras utilizando diversos materiais, inclusive o alumínio proveniente das marmitas onde são distribuídas as refeições. As imagens 1 e 2 evidenciam o que relatamos aqui.

Imagem 1



Antena artesanal feita com restos de marmitas descartáveis de alumínio

Imagem 2



Antena comercial reelaborada com materiais do cotidiano do sentenciado

Não existe um horário fixado pelo estabelecimento para que os sentenciados assistam televisão. Eles têm total liberdade para escolher quando e como fruir dos programas que mais lhes agradam. No período noturno, praticamente todos os televisores estão ligados e a maioria dos presos está em suas celas. O diâmetro destes ambientes não permite que os sentenciados fiquem alheios ao que é transmitido. Isso condiciona os indivíduos a tomarem nota, direta e indiretamente, do que é transmitido. Em nosso estudo, poderíamos analisar diversas produções televisivas que são assistidas pelos presos, mas optamos em direcionar nosso olhar para telenovela por entendermos que ela elucida melhor o papel da televisão neste ambiente. A teleficção seriada, supostamente, apresenta-se como elemento que minimiza o ócio e gera um comportamento mais dócil, ao mesmo tempo em que é uma matriz identitária para os indivíduos, onde o mundo exterior se mostra, mesmo que de maneira fragmentada, reduzida ou agendada. Devido a esta configuração, discutiremos a seguir a telenovela e seu papel dentro da prisão.

4. A Telenovela como Meio de “Fuga” e Participação Social

A telenovela é para o Brasil uma rica fonte por onde se reconhece os costumes, os gostos, os desejos, esperanças e temores de um povo tão diverso. É a “narrativa da nação” (LOPES; FREIRE, 2008)¹⁵, meio pelo qual o brasileiro se identifica ou não com a representação, confirma ou refuta uma visão e que, juntamente a outras variantes, posiciona os sujeitos socialmente. A telenovela é “um terreno estratégico da produção e reprodução das imagens que países fazem de si mesmos e com as quais se fazem reconhecer aos demais” (Martín-Barbero, 1997, p. 364). Neste ponto de vista, essas produções midiáticas são mais uma ramificação do processo social que, dentre tantas outras, formam a(s) identidade(s) do indivíduo ou até mesmo a nacional. São matrizes culturais do povo latino-americano e influenciam as identidades em seus mais variados aspectos.

Lopes (2010, p.7) diz que “as identidades coletivas são sistemas de reconhecimento e diferenciação simbólicos das classes e dos grupos sociais e a comunicação emerge como espaço-chave na construção/reconstrução dessas identidades”. E no caso latino-americano, especialmente no

Brasil, as telenovelas constituem um campo onde a identidade nacional é narrada, construída e reconstruída. Isso é algo que coloca a narrativa tele ficcional em uma posição em que não podemos desassociá-la dos processos vividos pela sociedade, para o bem ou para o mal.

“A telenovela aparece como um ponto de entrecruzamento não só de formas de investigação sobre a cultura de massa, senão de estados de reflexão teórica sobre as relações entre a televisão, os gêneros “cultos” e “populares”. Através dela é possível identificar o lugar da ficção narrativa na constituição do imaginário social e, no caso da telenovela brasileira, o que as diferenças regionais fazem a um produto que atravessou fronteiras.” (LOPES, 2010, p.8)..

É interessante observar que dentro das prisões a telenovela apresenta, aparentemente, um caráter mais complexo. Além de proporcionar uma inserção social do aprisionado, ela também pode ser entendida como um mecanismo que permite ao sentenciado “fugir” das punições e privações. Através da representação, o preso passa a freqüentar outros ambientes e pode conhecer histórias que não são encontradas no cárcere. Isso seria uma maneira de abrandar a suspensão de direitos. Acreditamos que neste contexto a participação da narrativa ficcional é mais significativa do que qualquer outro gênero televisivo, pois ao contrário de um noticiário que leva para o indivíduo fragmentos de uma realidade, a ficção retira o sujeito do real e o leva para universo da fantasia, do imaginário, do lúdico. Lá a suspensão de seus direitos não existe. A narrativa, desta forma, atenua o sofrimento da vivência no claustro. Metaforicamente falando, a telenovela pode ser vista como uma ferramenta que serra as grades, que cava túneis e abre os portões, daí sua classificação como meio para a “fuga”. Mas a telenovela também traz o mundo, dinâmico e complexo, para dentro da cela, onde tudo parece estar parado, suspenso no tempo.

A própria estrutura narrativa oferece um alento. A fragmentação da história em capítulos, que se estendem por um período relativamente longo, permite que, a cada dia, o sujeito veja algo diferente do que está habituado. É uma espécie de conto das mil e uma noites às avessas, onde a Sherazade é quem vê e ouve as histórias, tentando dia após dia manter “viva” sua identidade. A telenovela abranda o ócio, envolvendo o sujeito na trama, retirando-o da inércia mental, pois mesmo sendo um produto de um meio fechado, a teleficção seriada provoca uma negociação. O receptor, com base em seu “cotidiano” (CERTEAU, 1994)¹⁶ e em suas “matrizes culturais” (MARTÍN-BARBERO, 1997), elabora um esquema onde interpreta as mensagens, refutando-as ou aceitando-as, confrontando a ficção com a realidade ou simplesmente as mesclando, constrói um imaginário que pode se confirmar ou não no capítulo do dia seguinte.

Motter (2001) diz que a telenovela é responsável, juntamente com outras instâncias, por construir uma memória que pode ser individual ou coletiva. Essa memória é o que permite uma orientação dos sujeitos e/ou grupos frente à configuração da sociedade no presente, ou seja, o arcabouço de experiências vividas serve como norte à vivência no tempo real.

O telespectador registrará de algum modo as histórias que assiste diariamente no horário nobre com graus variáveis de nitidez em razão da intensidade de seu envolvimento com as questões tratadas, que podem dizer respeito à situação, ao ator, à personagem, enfim, à imensa variedade de fatores estruturais ou conjunturais imbricados na telenovela, aí incluídos os seus, de caráter subjetivo, entre os quais suas próprias lembranças do passado. Por exemplo, as músicas que marcaram a vida das personagens também reavivam as marcas pessoais do telespectador. Além deste aspecto estritamente individual, a memória coletiva contribui para acrescentar traços ou destacar elementos com cores mais fortes. “Ao lado de uma história ciência, temos uma história vivida que constitui a memória coletiva, sujeita a deformações, mitificações e anacronismos. Ela é ao mesmo tempo um dos objetos da história e um nível elementar de elaboração histórica”¹⁷ (MOTTER, 2001, p. 77).

A telenovela é um gênero que trabalha com a realidade do país, seja ela social, econômica, ou cultural. Ao mesmo tempo, pauta esta mesma realidade, provocando debates públicos a respeito das personagens, das temáticas, dos desdobramentos da narrativa e etc. Ou seja, ver telenovela resulta em compreender, de certa maneira, o que se passa na sociedade. Através desta ficção é possível perceber o registro de uma história que não é a científica, mas sim a história pertencente a uma memória compartilhada por quem a experimenta. Desta forma, a telenovela inocula dentro das celas a vivência da sociedade livre, sendo capaz de oferecer, mesmo que de uma maneira inicial, uma atualização constante da memória (em seus dois níveis), eliminando a “estagnação” identitária da qual tratamos anteriormente.

5. Considerações Finais

De acordo com certas correntes teóricas, a televisão e a telenovela podem ser entendidas como instrumentos de “manipulação” das massas, que objetivam estabelecer um estado de conformismo e subserviência dos sujeitos frente a um leviatã que visa à manutenção da ordem estabelecida. Nessa visão, os indivíduos seriam quase sempre, passivos, pacatos e submissos, seriam assim devido ao discurso alienante da TV. Poderíamos perfeitamente usar este pensamento quando tratamos da participação da televisão no cotidiano de uma prisão, ainda mais quando este meio está atrelado à estrutura da instituição e, de certa forma, imbricado nas práticas punitivas que objetivam (sem fazermos juízo de valor) uma doutrinação dos que lá se encontram.

Mas consideramos que ela desempenha um papel muito maior dentro da prisão, não sendo somente um elemento disciplinador. Além da sua concepção como entretenimento, a inserção da televisão dentro de uma cela é também alento às pessoas, pois fragmenta o tempo e abrandando o ócio.

Se a TV é capaz de “domesticar” o comportamento dos indivíduos presos, não podemos afirmar, e nem negar, sem um estudo mais profundo. O que podemos dizer é que, dentro desse espaço os meios de comunicação, principalmente a TV, oferecem possibilidades para os sentenciados diminuírem a distância entre ele e a sociedade. Todos os programas televisivos têm sua cota de uso, mas o que mais se destaca é sem dúvida a telenovela. A teleficção seriada dispõe de elementos que são valiosos para quem está recluso. Ela é entretenimento, é geradora de fantasia, é representação da sociedade, toca em temas do cotidiano, gera polêmica, cria tendências e mostra a atualidade. Seu caráter comercial, que visa agradar o público, transmite tudo isso de uma maneira mais “agradável” aos olhos dos telespectadores, estando eles presos ou não. Seu longo período de duração e a sucessão de uma telenovela por outra, de forma ininterrupta, promove a construção de uma memória coletiva, compartilhada pela maioria dos brasileiros, estando os sentenciados inseridos neste grupo.

Deste modo, podemos supor que a televisão e a telenovela são laços sociais, elos que mantêm a(s) identidade(s) do preso “em movimento”, seguindo a configuração de sociedade contemporânea. Assim, estar suspenso do convívio em sociedade não representa necessariamente estar desconexo do contexto social presente. Isso abre margem para uma série de questionamentos sobre o papel da comunicação dentro de uma prisão, que futuras pesquisas poderão trazer à tona.



UM OLHAR SOBRE A PARTICIPAÇÃO DA TELEVISÃO E DA TELENOVELA NO COTIDIANO DE UMA PRISÃO E DA PESSOA PRESA

Referências

- FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir: nascimento da prisão*. Petrópolis: Vozes, 1987.
- GOFFMAN, Erving. *Manicômios, Prisões e Conventos*. (D. M. LEITE, Trad.). São Paulo: Perspectiva, 1961.
- HALL, Stuart. *Identidade Cultural na pós-modernidade*. (T. T. Da Silva, Trad.). (7ª ed.). Rio de Janeiro: DP&A, 2002.
- Lei de Execução Penal. Lei nº 7210 de 11 de julho de 1984. Brasil.
- LOPES, Maria Immaculada V. *Ficção televisiva e identidade cultural da nação*. Revista ALCEU - v.10 – nº 20, 5-15, 2010.
- MARTIN-BARBERO, Jesus. *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia*. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 1997.
- MARTINS, Simone Teixeira. *A Construção da Identidade das Telenovelas Brasileiras: O Processo de Identificação dos Telespectadores com a Narrativa Ficcional Televisiva*. Trabalho apresentado em VI Congresso Nacional de História da Mídia. Brasil, 2010.
- MOTTER, Lourdes Maria. *A telenovela: Documento*. Revista USP, nº 48, 74-87, 2001.
- PORTO, Mauro. *A Pesquisa sobre a recepção e os efeitos da mídia: Propondo um enfoque integrado*. Trabalho apresentado em XXVI Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação (INTERCOM). Brasil, 2003.
- Regulamento Disciplinar Prisional do Estado de Minas Gerais. Resolução nº 742/2004 de 10 de Março de 2004. Minas Gerais. Brasil.
- WACQUANT, Loïc. (1999). *Prisões da Miséria*. (A. TELLES, Trad.). São Paulo: Sabotagem, 1999.
- WOLTON, Dominique. *Elogio do grande público: Uma teoria crítica da televisão*. São Paulo: Editora Ática, 1996.

Referências eletrônicas

- Secretaria de Estado de Defesa Social de Minas Gerais. Sistema Prisional. Disponível em: <http://seds.mg.gov.br/index.php?option=com_content&task=view&id=341&Itemid=165> Acesso em: 10/10/2013.

Notas

¹ De acordo com Foucault (1987, 164), disciplinas são “métodos que permitem o controle minucioso das operações do corpo, que realizam a sujeição constante de suas forças e lhes impõem uma relação de docilidade-utilidade.

² A categoria de instituições totais foi indicada, diversas vezes, na literatura sociológica, sob diferentes nomes, e algumas das características da classe foram também sugeridas, e isso talvez tenha sido feito de maneira mais notável num esquecido artigo de HOWARD ROWLAND, “Segregated Communities and Mental Health”, em *Mental Health Publications of the American Association for the Advancement of Science*, Nº 9, organizado por F. R. MOULTON, 1939. Urna apresentação preliminar deste artigo é feita em *Group Processes, Transactions of the Third Conference* (1956), organizada por BERTRAM SCHAFFNER, New York, Josiah Macy, Jr. Foundation, 1957. O termo “total” foi também usado, no contexto aqui aceito, por AMITAI ETZIONI, *The Organizational Structure*

of “Closed” Educational Institutions in Israel, *Harvard Educational Review*, XXVII (1957), .p. 115. (Nota do autor).

³ Segundo o Anuário Brasileiro de Segurança Pública 2012, Minas Gerais tem 41.569 sentenciados dentro do Sistema Penitenciário. Não levamos em conta o número de presos sob custódia das polícias, um total que corresponde a 6.538 indivíduos, devido à falta de um padrão neste tipo de acautelamento. O Sistema Penitenciário, diferentemente, obedece a uma norma padrão a todas as unidades, ou seja, excluindo especificidades físicas ou ambientais, pode-se, através da observação de uma unidade, entender as rotinas e regras de funcionamento do Sistema.

⁴ A Lei de Execuções Penais (LEP), no artigo e inciso citados, determina como direito do preso o “contato com o mundo exterior por meio de correspondência escrita, da leitura e de outros meios de comunicação que não comprometam a moral e os bons costumes” (Lei 7.210/84, 1984, p.8).

⁵ Cabe ao diretor geral da unidade prisional, considerando o comportamento do preso, autorizar a “utilização de aparelhos de rádio e televisão, de propriedade do preso, na própria cela” (742/2004, 2004, p.7)

⁶ Como forma de sanções disciplinares consta, no art. 53 - inciso III da LEP, a “suspensão ou restrição de direitos (art. 41, parágrafo único)” (Lei 7.210/84, 1984, p. 10). O REDIPRI, no art. 22, também menciona a perda deste benefício, nele escreve-se que “os benefícios não se aplicam ao preso incluído no regime disciplinar diferenciado ou àquele que estiver cumprindo qualquer penalidade” (Resolução 742/2004, 2004, p. 07).

⁷ Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE). (2011). Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílios (PNAD). Brasília, Brasil.

⁸ Secretaria de Comunicação Social da Presidência da República (SECOM). (2014). *Pesquisa brasileira de mídia 2014: hábitos de consumo de mídia pela população brasileira*. Brasília, Brasil.

⁹ ANDERSON, Benedict (2008). *Comunidades Imaginadas: Reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo*. São Paulo: Companhia das letras.

¹⁰ BAUMAN, Zygmunt.(2003). *Modernidade Líquida*. (P. DENTZIEN, Trad.). Rio de Janeiro: Zahar.

¹¹ Usamos o termo sociedade livre para evidenciar a vivência externa à prisão.

¹² A Secretaria de Estado de Defesa Social (SEDS) aplica as determinações da Lei de Execuções Penais e do Regulamento Disciplinar Prisional a todas as unidades prisionais sob sua tutela. Há também o Procedimento Operacional Padrão, um conjunto de normas que visa padronizar as rotinas dentro destes estabelecimentos. Desde modo, pode-se utilizar um estabelecimento penal como referência a todos os outros administrados por esta Secretaria. É importante salientar que podem existir variações pontuais na gestão de cada unidade, levando-se em conta a estrutura física, o quantitativo de funcionários, o regime penal (Fechado, Semi-aberto ou Aberto) e etc.

¹³ Média de 2013. Fonte: Documentos e arquivos da Unidade Prisional.

¹⁴ Indivíduos de assistência televisiva intensa.

¹⁵ LOPES, Maria Immaculada Vassalo de. FREIRE, Denise de Oliveira. (2008). *A Telenovela como Narrativa da Nação - Notas para uma experiência metodológica em comunidade virtual*. Trabalho apresentado em XXXI Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, Natal.

¹⁶ CERTEAU, Michel de. (1994). *A Invenção do cotidiano*. Artes de fazer. (E. F. Alves, Trad.). Petrópolis: Vozes.

¹⁷ M. L. Motter, *Ficção e História: Imprensa e Construção da Realidade*, op. cit., p. 77. (Nota da autora).

AS TICS E A POSSIBILIDADE DO JORNALISMO PARTICIPATIVO ENQUANTO PRÁTICA CIDADÃ

Amanda Medeiros

Mestranda em Estudos da Mídia (PPgEM/UFRN). Integrante do Grupo de Pesquisa Pragma/CNPq e membro do Lapecos/UFRN e do INPECC. Email: amanda.cnth@gmail.com.

Juciano Lacerda

Docente do PPgEM/UFRN. Coord. do Lapecos/UFRN. Coord. do GP Comunicação para a Cidadania da Intercom. Co-fundador do INPECC. Pesquisador no Pragma/CNPq, no Nesc/UFRN e no Processocom/CNPq. Email: juciano.lacerda@gmail.com.

Resumo

O presente artigo objetiva desenvolver uma discussão teórica acerca da ideia do jornalismo participativo enquanto prática cidadã. Para tanto, discutimos inicialmente as mudanças ocasionadas na prática jornalística devido à presença marcante das TICs, e seguimos com uma abordagem acerca do (web)jornalismo participativo. Encerramos a nossa exposição teórica ao apresentar o conceito de cidadania comunicativa e concluir que o jornalismo participativo pode sim ser considerado como prática cidadã, desde que tomado em sua essência.

Palavras-chave: Tecnologias de Informação e Comunicação; Jornalismo Participativo; Cidadania Comunicativa

Abstract

This paper intends developing a theoretical discussion on the idea of participatory journalism as a practice of citizenship. For this, we start discussing the changes on the journalistic practices caused by the striking use of the information and communications technologies and follows an approach on participatory (web)journalism. For a closure, we present the concept of communicative citizenship and conclude that participatory journalism can indeed be considered as a citizen practice, once taken by its gist.

Keywords: Informations and Communications Technologies; Participatory Journalism; Communicative Citizenship

Resumen

Este artículo tiene como objetivo desarrollar una discusión teórica acerca de la idea del periodismo participativo como práctica ciudadana. Para ello, hemos discutido inicialmente los cambios causados en la práctica periodística, debido a la fuerte presencia de las TICs, y seguimos con un enfoque sobre el (web)periodismo participativo. Terminamos nuestra exposición teórica al introducir el concepto de ciudadanía comunicativa y concluir que el periodismo ciudadano en verdad se puede considerar como una práctica ciudadana, ya tomado en su esencia.

Palabras clave: Tecnologías de la Información y de la Comunicación; Periodismo Participativo; Ciudadanía Comunicativa

1. Introdução

A ocupação de novos espaços pelas tecnologias de informação e comunicação (TICs) acarretou em mudanças sociais e tecnológicas. Os limites do tempo e do espaço se desfizeram, as interações face a face deram lugar às interações mediadas, logo, as relações passaram a ser cada vez mais virtuais. Em tempos de rede, de informações fluidas, de soluções rápidas, o mesmo sujeito que um dia assumiu papel passivo¹ diante da produção noticiosa, hoje pode facilmente atuar como colaborador ou mesmo produtor desse conteúdo.

O jornalismo participativo, mais do que uma modalidade, é um tipo de prática jornalística que pode ser percebida tanto nos meios alternativos de se fazer comunicação, quanto junto aos grandes veículos midiáticos. Todavia, somente a análise do contexto poderá nos afirmar ou negar o caráter de fato democrático dessa prática, visto que a proposta do cidadão repórter não raro é utilizada com o intuito de se conseguir informação rápida e sem custo, em detrimento da ideia de liberdade de expressão.

Neste sentido, com o intuito de abordar a possibilidade do jornalismo participativo enquanto prática cidadã, buscamos primeiramente tratar das mudanças ocasionadas na prática jornalística devido à presença marcante das TICs, para então seguirmos com uma discussão acerca do (web)jornalismo participativo. Encerramos a nossa exposição teórica apresentando o conceito de cidadania comunicativa e analisando o jornalismo participativo enquanto prática cidadã.

2. Webjornalismo: a internet como fator de mudanças e espaço de resistência do sujeito ativo

Ao afirmar que o jornalismo vive um boom devido, principalmente, ao impacto da internet, Ramonet (2013) inicia uma discussão em que apresenta as mudanças nas práticas jornalísticas e as consequências dessas mudanças para os grupos sociais, estejam eles dentro ou fora da bolha digital. Ainda segundo o mesmo autor (2013, p. 85), “ao criar um continente midiático inédito, a internet produz um jornalismo novo (blogs, redes sociais), em concorrência direta com o jornalismo tradicional”, dessa forma, os sujeitos sociais não dependem puramente dos grandes meios de comunicação e passam a ser tanto receptores quanto produtores – ou colaboradores – de informação, os ditos “neojornalistas”; aqui se encerra a ideia de comunicação linear e estática proposta por Shannon e Weaver nos anos 40.

Ainda que consideremos o fato da exclusão digital, é lícito afirmar que há sim mudanças no cenário da comunicação midiática tanto por parte dos que fazem profissionalmente este campo, quanto por aqueles que estão “do outro lado da telinha”; de acordo com Ramonet (2013, p. 88), “seja como for, na atualidade há uma ruptura do monopólio, o que faz com que cada cidadão se transforme no que eu chamo de web actor [ator da rede]: qualquer pessoa pode entrar na internet e, assim, modificar, comunicar, etc”.

No que diz respeito aos profissionais da área, podemos falar de mudanças nas práticas de apuração e produção de conteúdo que agora se voltam para as páginas da internet. Schwingel (2012) nos diz que a apuração no ciberjornalismo tipifica padrões já consolidados em outras modalidades jornalísticas, todavia, no decorrer de sua discussão, afirma que:

“No ciberjornalismo, umas das diferenciações da apuração jornalística é a grande quantidade de informações disponíveis da web e a forma de buscá-las. Ferramentas de busca e seleção baseadas em algoritmos de programação, como o caso do Google News, demonstram que muitas vezes a disponibilização das informações não garante o fácil acesso e seleção das mesmas, requerendo sistemas específicos de buscas inteligentes.” (SCHWINGEL, 2012, p. 91).

A autora fala ainda da interatividade como fator de diferença; em consonância com Ramonet, ela diz que em função disso a forma de interagir com os produtores da informação passou a ser bem mais direta e, conseqüentemente, “o acesso ao campo jornalístico tornou-se ‘instantaneizado’” (SCHWINGEL, 2012, p. 92).

Acerca do sistema de produção, Schwingel (2012), ao tratar do ciberjornalismo, propõe uma subdivisão em três etapas: composição, edição e disponibilização do conteúdo. Tais etapas são apresentadas pela pesquisadora com características pertinentes ao ciberespaço, o que, por si só, demonstra que algumas mudanças foram necessárias à concretização do jornalismo para a web.

“A primeira refere-se à construção narrativa da matéria, à programação visual (diagramação), à elaboração da arquitetura da informação estrita da matéria, à inclusão dos recursos multimidiáticos e de metadados. A segunda, ao processo de revisar, readequar, reposicionar os conteúdos, tendo em vista regras e normas gramaticais e relação ao manual do cibermeio, às definições editoriais, bem como ao contexto da editoria (canal ou sessão) e ao produto como um todo. Por sua vez, a disponibilização visa permitir deixar os conteúdos acessíveis a seus leitores, a outros jornalistas na ambiência web.” (SCHWINGEL, 2012, p. 99).

Em outros tempos o jornalismo participativo se dava através de cartas enviadas aos programas, ou ligações; tais conteúdos, na grande maioria das vezes, passavam por um processo de edição antes de serem apresentadas à audiência. Com a disseminação das TICs, o processo de participação na produção jornalística assume uma postura mais democrática – em muito, de resistência –, uma vez que, como acontece de forma direta, as possibilidades de edição do conteúdo diminuem e a facilidade do acesso se multiplica. Em tempos de comunicação em rede, chegamos, portanto, ao webjornalismo² participativo: “práticas desenvolvidas em seções ou na totalidade de um periódico noticioso na Web, onde a fronteira entre produção e leitura de notícias não pode ser claramente demarcada ou não existe”. (PRIMO & TRÄSEL, 2006, p. 47)

Há cerca de dez anos o webjornalismo ocupou seu espaço no cenário midiático; se existia uma fronteira rígida separando autor de leitor, hoje, busca-se a desconstrução dessa fronteira em torno, principalmente, da ideia de webjornalismo participativo, que teve seu desenvolvimento favorecido por condições como:

“Maior acesso à internet e interfaces simplificadas para publicação e cooperação online; popularização e miniaturização de câmeras digitais e celulares; a “filosofia hacker” como espírito de época; insatisfação com os veículos jornalísticos e a herança da imprensa alternativa.” (PRIMO & TRÄSEL, 2006, p.39).

Sobre o acesso à internet, entre os principais motivos de sua ampliação temos a redução de custo das tecnologias digitais e a ampliação dos serviços gratuitos; somado a esses fatores, espaços virtuais colaborativos, como as *wikis*³, favorecem a participação dos sujeitos nos processos de redação, circulação e debate de notícias. Além disso, a popularização de tecnologias digitais permite que cada vez mais – e mais rapidamente – os sujeitos consigam captar conteúdos e multiplicá-los através, ou não, dos grandes veículos de comunicação.

A publicação de fotos e vídeos por pessoas comuns em Dispositivo Híbrido Móvel de Conexão Multirredes (DHMCM) é considerada um fenômeno da potência da mídia pós-massa; fenômeno esse que, por sua vez, está diretamente ligado aos três princípios da cibercultura colocados por Lemos (2006, *apud* LEMOS, 2007): qualquer um pode fazer vídeos e fotos; essa produção só faz sentido em conexão (princípio em rede); e essa conexão modifica práticas sociais e comunicacionais (princípios de reconfiguração).

A “filosofia hacker” proposta por Santos (2002, *apud* PRIMO & TRÄSEL, 2006, p. 39) se baseia no discurso em defesa da livre circulação de informações, defendendo a ideia de que “o conhecimento deva ser visto não como mercadoria, mas como um bem coletivo que, portanto, precisa ser sempre compartilhado” (PRIMO & TRÄSEL, 2006, p. 40), a exemplo do sistema operacional Linux. No contexto jornalístico, quando se trata de construção participativa da notícia, alguns estudiosos optam por usar o conceito open source: “No jornalismo open source, o sujeito que lê é o mesmo que escreve as notícias, compartilhando responsabilidades e tendo no envolvimento pessoal sua principal moeda de troca” (BRAMBILIA, 2005, *apud* PRIMO & TRÄSEL, 2012, p. 41).

Por fim, quanto à insatisfação das audiências, podemos elencar motivos como a suposta parcialidade dos veículos e as imprecisões nas informações repassadas, o que fazem com que os sujeitos empreendam esforços, individuais ou coletivos, para produzir suas próprias informações. Caímos aqui no contexto da mídia alternativa, último ponto apresentado por Primo (2006); trata-se da produção noticiosa desvinculada das grandes empresas jornalísticas, na maioria das vezes um instrumento de resistência e ativismo, que tem encontrado na internet um espaço democrático de comunicação, uma ferramenta catalisadora das mudanças sociais (CASTELLS, 2001).

Discute-se hoje sobre o papel do cidadão-repórter⁴, pondo em xeque a credibilidade daquilo que ele produz por não possuir o conhecimento técnico do profissional jornalista. Todavia, sabe-se que a manutenção da fronteira entre o jornalista (que produz) e a audiência (que consome) vai além da questão do conhecimento técnico e do resultado do produto, passando por interesses comerciais e pelo jogo de dominantes e dominados que muito interessa à sociedade capitalista, atingindo, portanto, a ideia de democratização da comunicação.

3. Cidadania comunicativa e o jornalismo participativo enquanto prática cidadã

Para adentrarmos na ideia de democratização da comunicação partimos do fato de que o direito à comunicação abre perspectivas imensas do ponto de vista de garantias ao cidadão, neste sentido, democratizar a comunicação passa a ser, portanto, “garantir a circulação da diversidade e da pluralidade de ideias existentes na sociedade, isto é, a universalidade da liberdade de expressão individual e coletiva” (LIMA, 2009, p. 01). Assim sendo, é válido afirmar que a proposta de jornalismo participativo, quando bem aplicada⁵, vai ao encontro da ideia de democratização da comunicação, uma vez que oferece ao cidadão possibilidades para que possa exercer a liberdade de expressão. Em consonância com Lima (2009), Motta (2008) diz que “a mídia só se transformará em um espaço público democrático, representativo da pluralidade da sociedade, se as várias verdades e pontos de vista antagônicos forem simultaneamente e permanentemente tornados públicos e acessíveis”. (MOTTA, 2008, p. 37), o que é acaba por ser facilitado devido à presença massiva das TICs.

Diretamente ligado à ideia de democratização da comunicação, temos o conceito de cidadania comunicativa que, segundo Cogo (2012), é concebida em termos de possibilidades de democratização do acesso e participação da sociedade na propriedade, gestão, produção e distribuição dos recursos comunicacionais. Mata (2006, p. 13) acrescenta que cidadania comunicativa implica no “desarrollo de prácticas tendientes a garantizar los derechos en el campo específico de la comunicación”.

*“Entendemos os meios de comunicação como espaços estratégicos para a expressão, mobilização, transformação sociocultural e política e para a produção de igualdade em que a comunicação midiática não se restringe a conteúdos e efeitos, mas a processos que possibilitam usos dos recursos midiáticos por parte de diferentes setores sociais.” (MATA, 2006 & COGO, 2010, *apud* COGO, 2012).*

Para que se alcance o processo pleno de cidadania sob a lógica comunicativa não basta que o sujeito social tenha o direito de ser informado, mas também de informar e buscar informações e bens culturais. Tais direitos esbarram na lógica de mercado que, para Mata (2006), se continuar como único regulador dos meios de comunicação, poucas serão as chances para pensarmos um exercício efetivo de cidadania.

No Brasil ao menos 85% de todo o sistema de comunicação está concentrado em mãos privadas, enquanto que os 15% restante estão distribuídos entre outros espaços da esfera midiática, como os espaços públicos/estatais e comunitários⁶. Camacho (2011) coloca que:

“Desarrollar la ciudadanía es incidir desde la vida cotidiana en la toma de decisiones y posiciones — por medio de la participación activa y la asunción responsable de derechos y deberes — que afectan la pertenencia a una comunidad, a la sociedad civil, con el propósito de desarrollar acciones destinadas a gestar colectivamente el propio destino, esto es, la capacidad de ser sujeto protagónico de la construcción pública con otros a partir del reconocimiento de la individualidad que marca la diversidad.” (CAMACHO, 2011, p. 149).

Neste sentido, diante do desequilíbrio existente no sistema midiático brasileiro, seguimos com o desafio de exercer a cidadania tal como apresentada acima por Camacho (2011). Lima (2006) apresenta pensamento coerente ao de Camacho quando considera as três dimensões da cidadania propostas por T. H. Marshall em 1949 – civil, política e social – e as relaciona com a ideia de cidadania comunicativa.

“A comunicação perpassa todas as três dimensões da cidadania, constituindo-se, ao mesmo tempo, em direito civil — liberdade individual de expressão; em direito político — através do direito à comunicação, que vai além do direito de ser informado; e em direito social — através do direito a uma política pública democrática de comunicação que assegure pluralidade e diversidade na representação de ideias e opiniões.” (LIMA, 2006, p. 11).

Face ao exposto, é válido dizer que mesmo as TICs propiciando atualmente a multiplicação dos espaços democráticos de comunicação, são muitos os entraves que nos são apresentados até que possamos alcançar uma comunicação cidadã efetiva, uma vez que “a falta de pluralidade (concentração da mídia em poucos grupos privados) e de diversidade, ou seja, de conteúdos ou programas que contemplem os distintos interesses da sociedade é um problema histórico do contexto comunicacional brasileiro” (LACERDA, 2013, p. 06).

4. Considerações

Nenhuma revolução tecnológica “pode ser, em sentido algum, puramente técnica” (HALL, 2003, p. 253); sendo assim, sabemos que dentre tantas outras consequências técnicas e sociais, a presença massiva das TICs resultou em mudanças nas práticas da rotina jornalística. Se antes havia demarcações rígidas entre quem produz e quem recebe informação, hoje os papéis se confundem; temos o “cidadão repórter”, os “neojornalistas”, que viabilizam a ideia do jornalismo participativo.

Stuart Hall (2003) nos diz que as hegemonias não são eternas, modificam-se com os embates. Em analogia, temos que a posição dos dominantes e dominados no cenário midiático varia mediante as compactuações, rejeições, negociações; logo, o contexto se modifica, e o cidadão que antes via tudo acontecer do sofá de casa, meio que passivamente, assume papel ativo na produção jornalística.

Devido às facilidades oferecidas, a internet é o meio mais utilizado para a circulação de conteúdo produzido pelos que se aventuram no mundo jornalístico sem uma formação profissional

prévia. É neste espaço, tido como o mais democrático dos meios de comunicação, que o jornalismo participativo se desenvolve em sua essência. Por outro lado, os grandes veículos de comunicação, estrategicamente, se utilizam da proposta para obter a informação mais rápida e barata através do cidadão repórter, que está no lugar onde o fato acontece.

Portanto, para pensarmos o jornalismo participativo enquanto prática cidadã temos que tomá-lo em sua essência, enquanto proposta democrática de produção, edição e multiplicação de conteúdo norteados pela liberdade de expressão.



Referências

CAMACHO AZURDUY, C. A. *Propuesta de un modelo de comunicación masiva para la construcción de ciudadanía en América Latina*. In: PERUZZO, C. M. K.; TUFTE, T.; CASANOVA, J. V. *Trazos de otra comunicación en América Latina: prácticas comunitarias, teorías y demandas sociales*. Barranquilla-Colombia: Editorial Universidad del Norte, 2011, p. 142-163.

CASTELLS, Manuel. *A Galáxia da Internet*. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

COGO, Denise (Org.); ELHAJJI, Mohamed (Org.); HUERTAS, Amparo (Org.). *Diásporas, migrações, tecnologias de la comunicación e identidades transnacionales*. 1. ed. Barcelona: Institut de la Comunicació (InCom-UAB), 2012. v. 1. 528p. Disponível em: <http://incom.uab.cat/diasporas/download/diaporas_migraciones_tic_identidades_02.pdf>. Visto em: 23 jul. 2013.

HALL, Stuart. *Notas sobre a desconstrução do “popular”*. In: *Da Diáspora: Identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: Editora UFMG; Brasília: Unesco, 2003, p.247-264.

LACERDA, J. S. *Usos e apropriações das campanhas midiáticas de prevenção das DST/Aids entre adolescentes e jovens do bairro de Mãe Luiza, Natal-RN*. In: XXXVI Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, Manaus-AM, 2013. Disponível em: <<http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2013/resumos/R8-0056-1.pdf>>. Visto em: 17 dez. 2013.

LE MOS, André. *Comunicação e práticas sociais no espaço urbano: as características dos Dispositivos Híbridos Móveis de Conexão Multirredes (DHMCM)*. *Comunicação, mídia e consumo*. São Paulo, vol.4, n.10, p.23 – 40, jul. 2007.

LIMA, Venício A. de. *Comunicação, poder e cidadania*. *Rastros – Revista do Núcleo de Estudos de Comunicação*. Ano VII, N. 7, 2006, p. 8-16.

LIMA, Venício A. de. *Como democratizar as comunicações*. Observatório da Imprensa. ed. 555. Ano 17, 2009. Disponível em: <<http://www.observatoriodaimprensa.com.br/news/view/como-democratizar-as-comunicacoes>>. Acesso em: 02 out. 2012.

MATA, M. C. *Comunicación y ciudadanía. Problemas teórico-políticos de su articulación*. *Fronteiras – estudos midiáticos*, vol. VIII, n.1, p. 5-15, janeiro/abril 2006.

MOTTA, Luiz Gonzaga. *Crítica da Mídia: da resistência civil ao desenvolvimento humano*. In: CHRISTOFOLETTI, Rogério; MOTTA, Luiz Gonzaga (orgs). *Observatório de mídia - olhares da cidadania*. São Paulo: Paulus, 2008.

PRIMO, Alex; TRÄSEL, Marcelo. *Webjornalismo participativo e a produção aberta de notícias*. Revista Contracampo. N. 14, 2006, p. 37-56. Disponível em: <http://www.uff.br/contracampo/index.php/revista/article/view/512>. Visto em: 5. jan. 2014.

RAMONET, Ignacio. *A explosão do jornalismo na era digital*. In: MORAES, Dênis (org.); RAMONET, Ignacio; SERRANO, Pascual. *Mídia, poder e contrapoder: da concentração monopólica à democratização da informação*. São Paulo: Boitempo; Rio de Janeiro: FAPERJ, 2013.

SCHWINGEL, Carla. *Ciberjornalismo*. São Paulo: Paulinas, 2012.

Notas

¹ Sabemos que o conceito de passividade, neste contexto, não deverá ser levado ao pé da letra: o sujeito receptor sempre teve espaço para concordar, discordar ou acrescentar sobre algo, mesmo quando, por não contar com as TICs, limitava-se em seu círculo social de convivência.

² Os termos “ciberjornalismo” e “webjornalismo” são, neste artigo, utilizados como sinônimos; a variação se deve à preferência dos autores que nos embasaram e foram citados durante o texto.

³ Sistema que permite a colaboração na produção de conteúdo de um site, com o uso de um browser (programa de computador) comum e sem a necessidade de conhecer a linguagem HTML.

⁴ O termo surgiu quando, no início dos anos 80 a Coreia do Sul se via mergulhada em uma ditadura militar e a liberdade de expressão, assim como os movimentos sociais, eram reprimidos; na década de 90 – início da redemocratização - três grandes grupos de mídia, ligados ao governo federal, passaram a dominar 80% da imprensa; neste contexto foi criado, em 2000, o OhmyNews, que objetivava defender pontos de vista liberais e se firmava na ideia de que todo cidadão é um repórter. Os habitantes do país ganharam aí um espaço para publicar informações – através do envio de artigos – de interesse público que estavam estrategicamente ausentes nos jornais da mídia dominante.

⁵ O jornalismo participativo pode – e não raro isso acontece – se apresentar como uma estratégia dos grandes veículos de comunicação em busca da informação rápida e barata; por esse motivo optamos por inserir no texto a observação “quando bem aplicada”.

⁶ Dados repassados por Dênis de Moraes durante palestra ministrada em junho de 2013 por ocasião do encerramento do III Seminário Interdisciplinar sobre Comunicação, Mídia e Direitos Humanos realizado na UFRN.

BIOPODER E BIOPOLÍTICA NA PRÁXIS DA COMUNICAÇÃO COMUNITÁRIA NO CIBERESPAÇO

Patricia Pichler

Doutoranda pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação Midiática da Universidade Federal de Santa Maria; Mestre em Comunicação (UFSM). patricia.pichler@gmail.com.

Maria Ivete Fossá

Doutora em Administração (UFRGS); Mestre em Comunicação Social (UMESP). Professora dos cursos de graduação em Comunicação e nos Programas de Pós-Graduação em Comunicação e em Administração da UFSM. fossa@terra.com.br.

Resumo

Este artigo apresenta o estudo dos conceitos biopoder e biopolítica, através dos autores Foucault, Hardt, Negri, Antoun e Malini. O objetivo é compreender a evolução teórica dos conceitos e sua atuação na prática comunicacional, propondo uma discussão inicial a respeito do tensionamento entre liberdade e controle no direcionamento de práticas sociais e culturais no ciberespaço. A análise parte da verificação da presença dos dispositivos de biopoder e práticas de biopolítica no site do projeto Viva Favela, com a observação detalhada das páginas e links, permitindo inferir e reconhecer como se dá o contexto de poder no ambiente comunitário estudado. São revelados, pois, espaços que oportunizam as práticas biopolíticas, contudo são verificados também a presença de relevantes dispositivos de biopoder, atuando em meio ao ambiente de ação comunitária.

Palavras-chave: Comunicação comunitária. Biopoder. Biopolítica. Ciberespaço

Abstract

Biopower and biopolitics in the praxis of community communication in cyberspace

This article presents a study about the concepts of biopower and biopolitics through the authors Foucault, Hardt, Negri, Antoun and Malini. The goal is to understand the theoretical evolution of this concepts and its role in communication practice, proposing an initial discussion about the tension between freedom and control in directing social and cultural practices in cyberspace. The analysis done is the verification of the presence of biopower devices and biopolitics practices in Viva Favela project site, with detailed observation of pages and links, allowing infer and recognize how is the context of power in the community setting studied. It's possible to reveal spaces that nurture the biopolitics practices, yet is also checked the presence of relevant biopower devices operating in the community action environment.

Keywords: Informations and Communications Technologies; Participatory Journalism; Communicative Citizenship

Resumen

En este artículo se presenta un estudio sobre los conceptos de biopoder y la biopolítica a través de los autores Foucault, Hardt, Negri, Antoun y Malini. El objetivo es comprender la evolución de los conceptos teóricos y su papel en la práctica de la comunicación, proponiendo una discusión inicial acerca de la tensión entre la libertad y el control en la dirección de las prácticas sociales y culturales en el ciberespacio. El análisis es verificar la presencia de dispositivos biopoder y prácticas biopolítica en website del proyecto de Viva Favela, con la observación detallada de las páginas y enlaces, lo que permite inferir y reconocer cómo es el poder del contexto en el entorno de la comunidad estudiada. Se revelan, espacios que fomentan las prácticas biopolítica, sin embargo, también se comprueban la presencia de dispositivos biopoder relevantes que operan en medio de ambiente de la acción comunitaria.

Palabras clave: Comunicación comunitaria. Biopoder. Biopolítica. Ciberespaço

1. Introdução

Na sociedade em rede, observa-se a necessidade dos usuários em participar, em criar e deixar a sua versão a respeito de assuntos de seu interesse. E isso tudo é motivado pelas ferramentas e pelos aplicativos disponibilizados para a inserção dos então “receptores” no espaço dos “produtores”. “Mesmo quando assistem a vídeos on-line, aparentemente uma mera variação da TV, eles têm oportunidades de comentar o material, compartilhá-lo com os amigos, rotulá-lo, avaliá-lo ou classificá-lo e, é claro, discuti-lo com outros espectadores por todo o mundo” (SHIRKY, 2011, p. 15).

Outro ponto de destaque diz respeito à ordem mercantil no ciberespaço, a qual se vincula a questão da liberdade. Para Antoun e Malini (2010, p. 3), “o cerne do debate sobre liberdade está no direito de produção autônoma de formas de vida, que não sejam atravessadas pela força estatal nem pela mercantilização do capital, mas por “direitos comuns” que as protejam e as liberem ao mesmo tempo”. Os autores fazem um destaque para a ideia de que atualmente vive-se na internet “um império da liberdade mercantilizada na rede” (ANTOUN e MALINI, 2010, p. 3).

Nesse sentido, surge o debate acerca do biopoder no contexto problematizado, “uma nova arte de governar a liberdade dos sujeitos”, operando com mecanismos para “produzir, insuflar, ampliar as liberdades, introduzir um ‘a mais’ de liberdade por meio de um ‘a mais’ de controle e de intervenção” (FOUCAULT, 1977 apud ANTOUN e MALINI, 2010, p. 03). Em contra partida, temos a biopolítica, um “conjunto de atos de resistência e de contra insurgência de vidas que não deixam capturar pelo controle e reivindicam uma economia da cooperação que mantenha os bens comuns dentro de um direito e de um espaço público [...]” (ANTOUN e MALINI, 2010, p. 6).

Em meio a estas duas forças acima citadas, o biopoder e a biopolítica, está a comunicação e os *media*, permeados pela atual cultura da participação e milhões de leitores/internautas/produtores, atentos às informações e preparados para criar suas versões, e assim, contribuir, a partir do que Antoun e Malini (2010) descrevem como uma comunicação partilhada. Contudo, apesar da atual lógica do ciberespaço estar marcada pela atuação dos internautas, muitos espaços mantêm a liberdade controlada por meio de estratégias que pautam esta participação, direcionando o modo de “falar sobre” determinadas temáticas.

Dessa forma, os espaços oportunizados pelas tecnologias digitais na internet atuam permeando na tensão entre os dispositivos de biopoder e a práxis da biopolítica. Constituem-se como espaços de expressão livre e de criação e representação autônoma, ao passo que apresentam regras de participação e estão ancorados, por vezes, a instituições que condicionam sua atuação e manutenção.

Apontamos como objetivo deste artigo verificar como se apresentam o biopoder e a biopolítica e qual sua atuação no ciberespaço, considerando espaços virtuais na perspectiva comunitária. Para isso, a partir da revisão teórica acerca dos conceitos basilares aqui propostos, observamos a sistemática do projeto social *online* da ONG Viva Rio, o Portal Viva Favela, que narra o dia-a-dia, as belezas e as dificuldades das “comunidades favelas” cariocas através de um discurso enunciado por seus próprios moradores e moradoras.

2. Os dispositivos de biopoder e a práxis da biopolítica

Os conceitos de biopoder e de biopolítica, resultam das sociedades disciplinar e de controle, apresentadas por Foucault. Partindo do poder soberano que institui a sociedade disciplinar, chegamos ao biopoder, uma forma de ajuste dos corpos aos modos de produção determinados e dominantes, moldando o comportamento da população aos processos econômicos impostos (FOUCAULT, 2009). Dos “corpos” subjugados como dominados surge a resistência, “a realidade biopolítica do corpo”, uma nova forma de “gestão da vida” (FOUCAULT, 1981). Essa transição

histórica das formas sociais, sociedade disciplinar para sociedade de controle, elabora um novo paradigma de poder, que passa a ser reinterpretado por autores como Deleuze, Lazzarato, Pelbart, Hardt e Negri.

Sob o prisma foucaultiano, a biopolítica se dá através dos “mecanismos reguladores que, no interior de uma população global, estejam em condições de determinar um equilíbrio, conservar uma média, estabelecer uma espécie de homeóstase, assegurar compensações” (FOUCAULT, 1999, p. 162). Configura-se, a biopolítica, como uma forma de segurança do conjunto, enquanto o biopoder trata de uma “tecnologia” de adestramento.

No viés aqui considerado, a produção de biopolítica é produção da vida social. Os mesmos recursos que são utilizados para fazer com que as pessoas sigam regras e vivam dentro de uma normatização imposta, são os que as impelem para o “poder de vida”, para o seu crescimento e para o desenvolvimento das relações sociais. São, pois, recursos imateriais, considerados por Negri e Hardt como o conhecimento, a cooperação e a comunicação, que remetem ao comum e à partilha; está em cada um, mas também pertence a todos, localizando, assim, a potência da biopolítica na coletividade, na multidão.

Deste entendimento sobre poder, biopoder e biopolítica, quando se transpassa a ideia de “vida - zóe” (sentido biológico, o corpo) e se alcança a “vida - bios” (existência dotada de sentido, a população) (AGAMBEN, 2002, 2004) é que se chega à compreensão de que o Biopoder é constituidor de mecanismos e “tecnologias” de controle, por isso trata-se dos dispositivos de biopoder. Já a biopolítica representa o terreno das lutas e das resistências produtivas, são práticas sociais, ou seja, a práxis da biopolítica.

Assim, reconhecer a presença do biopoder e elevar a prática da biopolítica é entender que o poder permanece, pois é uma prática social intrínseca à sociedade que é permeada por relações de força (FOUCAULT, 1981), contudo se trata “não mais como poder sobre a vida, mas como potência da vida” (PELBART, 2003, p. 25), potência transformadora da vida através dos indivíduos, uma “forma de resistência às ações controladoras e modeladoras do biopoder” (LEÃO, 2010, p. 106).

3. Do biopoder à biopolítica e vice-versa: estudo de suas dinâmicas no caso comunitário “em rede”

Quando transpostas as compreensões acima ao ambiente da internet e às dinâmicas em rede, o biopoder passa a atuar como uma liberdade negativa, conforme propõem Antoun e Malini, por meio do que é conhecido como monitoramento. Para estes autores, esta estratégia leva a um tipo de “cultura de fãs”, os quais repetem o que a mídia massiva dissemina, indo contra a criação e a liberdade preconizadas pela internet. Tem-se, dessa forma, a transformação da participação coletiva “[...] ‘em grande fábrica que monitora as atividades de todos online’ [...] ocupando a internet participativa com assuntos de momentos e uma agenda social efêmera e especular” (ANTOUN e MALINI, 2010, p. 4).

Porém, percebemos também a biopotência, novo poder insurgente que se dá através da reunião dos internautas em ação coletiva, dos usuários-produtores que passam a participar ativamente, através de espaços constituídos com o objetivo da colaboração, conforme preconiza a cultura da participação da web 2.0. A internet e as mídias colaborativas “agem como uma força centrífuga, que libera essas potências. Possibilitar que qualquer um possa colaborar já cria uma tensão entre o discurso totalizador institucionalizado e esses discursos múltiplos e mais democráticos” (TRINDADE, 2008, p. 10). Percebe-se aí, a tensão entre o controle e a cooperação, entre o instituído pela tradição e as novas alternativas, entre o biopoder e a biopolítica.

Sob esse cenário, que passa a desenvolver possibilidades de participação livre e de elaboração de conteúdos a partir dos usuários em rede, surgem espaços alternativos que contam o dia-a-dia através de um discurso próprio, com moderada censura quanto ao modo de narrar. Um exemplo

é o Portal do projeto Viva Favela¹, que a partir da estrutura e das ferramentas disponibilizadas em seu site, reúne moradores de favelas cariocas, profissionais e estudantes de comunicação e internautas interessados pelo mote da iniciativa, em prol do objetivo comum de divulgar a realidade sobre as favelas à sociedade.

Nos últimos três anos, o projeto Viva Favela passou por transformações e assumiu o que seus idealizadores definem como uma “versão colaborativa”, na qual os internautas cadastrados podem contribuir com textos e outros produtos informativos de acordo com sua visão da favela/periferia/comunidade que conhecem. Contudo, para além desta proposta, existem noções básicas que os correspondentes precisam saber e normas que devem ser obedecidas. É claro que algumas regras são necessárias para a troca pacífica e respeitosa de informações, as quais serão divulgadas globalmente, mas até que ponto determinadas sanções não limitam e pré-conduzem o que e como os correspondentes escreverão?

Ao acessar o link “Como participar”, no Portal, encontramos explicadas a dinâmica do projeto e a sistemática de postagem. Para participar, é preciso preencher um cadastro, mediante o aceite dos termos de uso. Feito isso, o então correspondente comunitário deve optar pela forma que deseja participar: em blogs do projeto ou com o envio de reportagens ao Portal. Surge aí, um primeiro sinal de orientação e normatização da participação, conforme trecho destacado abaixo.

“Para a seção Reportagens, os temas e sugestões de pauta devem ser discutidos com a equipe editorial. A cada três meses, os correspondentes também podem participar da Revista Multimídia, publicação eletrônica preparada pelos próprios colaboradores, sempre sob a orientação dos editores do Viva Favela.” (Link “Como participar”. Grifo nosso).

Para escrever a reportagem sobre sua experiência em uma comunidade, embora seja possível sugerir um assunto, faz-se necessário discutir com a equipe editorial os temas sugeridos. Já a publicação da Revista Multimídia é preparada pelos participantes do projeto, seguindo o viés preconizado pela participação coletiva de mídias sociais deste cunho e pela versão colaborativa proposta pelo Viva Favela, mas há a orientação de editores, sendo a cada edição um profissional do jornalismo convidado para auxiliar. Nesse primeiro exemplo percebemos a existência de duas expressões que remetem ao entendimento do biopoder, “dever” e “sob a orientação”, que lembram as ações disciplinares citadas por Foucault.

Ainda no link “Como participar”, no subitem “Como publicar”, há um reforço da atenção dos editores quanto ao conteúdo dos textos, pois “depois de enviado, o material passa por revisão para ir ao ar”. Desse modo, há um crivo anterior e um posterior à elaboração da reportagem. Essas situações vêm ao encontro do que tratam os estudos sobre o biopoder, pois atuam como sistemas de controle, limitando a independência e vigiando; incluem-se os textos de autoria dos correspondentes comunitários, mas de forma controlada.

Na mesma página, encontramos um link que leva o visitante/correspondente ao “Quem somos”, com mais informações sobre o projeto. Neste espaço, há uma breve explicação sobre a proposta do Portal Viva Favela e seu conteúdo. Quanto a este último, fica evidenciado que há a participação de jornalistas, ou seja, a atuação de profissionais que carregam em sua prática a força de um campo legitimado pelo poder de suas informações. Além disso, sobressai assim, uma necessidade de as postagens estarem organizadas dentro de um “fazer” jornalístico que carrega o peso da tradição em seu “saber”.

Outro destaque faz referência a uma das centralidades do biopoder, a ampliação das aptidões para que o corpo atue como máquina (FOUCAULT, 1981). Nesse sentido, o Viva Favela “oferece também oficinas para a formação de correspondentes”, através de uma metodologia

própria e premiada (Link “Quem somos”). No que tange a esta prática, Antoun e Malini (2010) tratam da lógica dos “pequenos Roberto Marinho” inserida no ambiente da internet participativa, ou seja, “uma classe de (micro) blogueiros e perfis de redes sociais [...], pautando-se exclusivamente por assuntos do momento” (p. 4).

“Na internet, é um site cujo conteúdo é produzido por jornalistas e correspondentes comunitários, que são comunicadores moradores de favelas e periferias urbanas. Além do resultado de sua produção na web, o projeto oferece também oficinas para a formação de correspondentes. [...] Ainda antes do surgimento das atuais mídias sociais, o projeto desenvolveu metodologia própria para a formação de comunicadores locais e já recebeu diversos prêmios. (Link “Quem somos”. Grifo nosso).

Dentro da dinâmica de participação com o envio de reportagens, outra ação praticada pela sistemática do projeto na rede faz relação à liberdade negativa, uma liberdade mascarada em alguns espaços da internet, por algumas instituições. Trata-se da liberdade de criar que vai sendo travada pelo “poder de pagar para criar em rede”, que se soma aos demais atos de comando e disciplina, como sistemas de controle. O trecho apresentado abaixo foi retirado do link “Revista Viva Favela”.

“Os correspondentes selecionados para terem seus conteúdos publicados na revista são remunerados para tanto e participam de reuniões de pauta virtuais, em que a experiência de troca e compartilhamento de informações ocorre entre editores e colaboradores de forma livre e espontânea.” (Link “Revista Viva Favela”. Grifo nosso).

Ao pagar pela publicação, há um desvio da proposta no que se refere aos princípios da biopolítica, pois conforme Trindade (2008), esta força alternativa de luta faz resistência “às tentativas do biopoder de modular e neutralizar as redes de cooperação”. Ao lado desta ação de constituição de um quadro de “correspondentes contratados” está a reunião de pauta, uma lógica jornalística que orienta e define os parâmetros sobre o que será investigado e sob que viés o texto seguirá. Com essas práticas o projeto objetiva “formar comunicadores aptos a se expressarem livremente sobre temas de seu interesse e a utilizarem ferramentas” (Link “Programa de formação”), “tendo iniciado nova fase em 2013 para estimular a característica jornalística do conteúdo” (Link “Acervo”).

Na Política Editorial do Portal, são revelados também alguns traços que suscitam à nossa compreensão certa autoridade no fazer da proposta do projeto, segundo trecho em destaque abaixo. Como já declarado, entendemos a necessidade de algumas diretrizes para que o espaço de colaboração e de troca de informações não seja invadido por meros oportunistas ou textos que, mais que auxiliar na promoção de melhorias às comunidades apresentadas, denigram sua imagem e firam sua gente. Contudo, inquieta-nos o fato de os correspondentes não poderem expressar seus pensamentos e/ou suas experiências abertamente e com um discurso que venha totalmente ao encontro de suas práticas sociais e culturais, sem interferências que possam reduzir o poder de expressão e de luta, que permeiam as estratégias discursivas destes sujeitos.

“Se a sua colaboração não se relaciona diretamente com o foco do Viva Favela, pense se não seria melhor publicá-la em outro lugar. Cabe à equipe editorial do Viva Favela, nos casos omissos, a decisão final sobre se uma colaboração se encaixa ou não na política editorial. Para manter um conjunto coerente de colaborações com o tema proposto, nossa equipe pode entrar em contato com o autor de conteúdos sobre temas não relacionados e sugerir que seja feita alguma alteração no enfoque.” (Link “Política editorial”. Grifo nosso).

Estes espaços acabam por congregam uma mistura de liberdade sujeita a condições; um imbricado de biopoder e biopolítica. Uma conjugação que transita entre a tradição do como escrever imposta por instituições que seguem o padrão da mídia massiva e o alternativo criado pela força do “livre” compartilhamento na internet.

Outro ponto que demonstra esta relação presente no contexto do projeto analisado está no grupo de empresas apoiadoras, apresentado no link “Parceiros”, que entre outras instituições, é composto por organizações do campo da mídia. Esta aproximação pode tendenciar, mesmo indiretamente, o discurso elaborado pelos correspondentes comunitários, mediante as orientações dadas pelos editores do Portal, que, por sua vez, podem também receber um direcionamento por parte dos patrocinadores/apoiadores.

Entretanto, o Portal Viva Favela, apesar de apresentar características que delineiam sua atuação dentro de um padrão controlado, também oportuniza manifestações por mudanças, queixas por melhor infraestrutura, relatos de vida e narrações de conquistas. A própria mudança na sistemática do projeto demonstra isso, ao abranger mais estados e oportunizar a narração do cotidiano de outras localidades, que precisam e querem ser ouvidas. Dessa forma, o Viva Favela preconiza “a vida como objeto”, concordando com o que Foucault apresenta sobre a força da biopolítica.

“Entre abril de 2010 e maio de 2013, o site assumiu uma versão colaborativa, ampliou sua cobertura para outros estados brasileiros e passou a contar com conteúdos em vídeo e áudio. (Link “Acervo”. Grifo nosso).

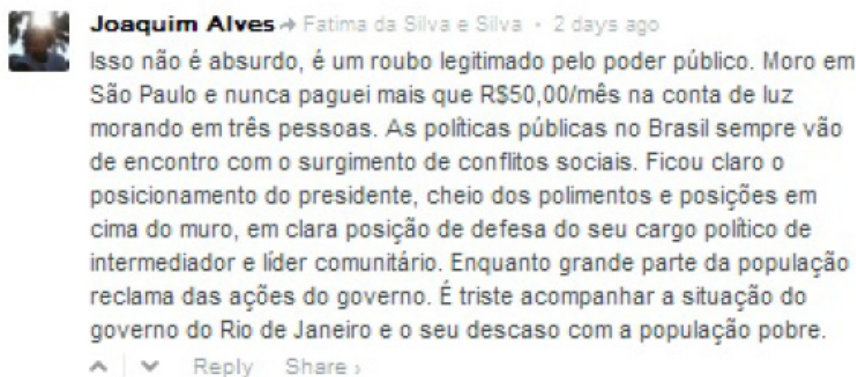
Ao capacitar os participantes do projeto, que apontamos como uma ação de controle, também se está, em paralelo, contribuindo para que a expressão destes seja mais eficaz e alcance mais leitores, desenvolvendo “suas habilidades em redação e fotografia” (Link “Acervo”). Junto à proposta de um trabalho colaborativo, o Portal deseja “formar comunicadores aptos a se expressarem livremente sobre temas de seu interesse e a utilizarem ferramentas” (Link “Programa de formação”).

Há ainda, a ampliação do conteúdo produzido que, a partir do respeito à licença dos seus autores, pode ser divulgado, compartilhado, recriado, conforme demonstra o trecho trazido abaixo. Isso reforça a ação colaborativa do site e a presença da força da biopolítica da coletividade. Essa disseminação das informações, possibilitada pelo compartilhamento, auxilia na luta, fazendo frente à normalização pela resistência que gera.

“Isso significa que o material aqui exibido pode ser reproduzido copiado, distribuído, exibido e executado, desde que se dê crédito ao autor original, da forma especificada pelo autor ou licenciante. É permitido criar obras derivadas. (Link “Política editorial”. Grifo nosso).

Concluindo a observação acerca da presença do biopoder e da biopolítica na sistemática proposta pelo Portal do projeto Viva Favela, destacamos a existência dos comentários no funcionamento do mesmo. A cada reportagem, foto ou vídeo enviado por algum correspondente, os demais cadastrados no site podem deixar sua opinião, crítica ou sugestão. Para Antoun e Malini (2010), o comentário é “um dos maiores temores do biopoder online [...]. Este geralmente tem a função de revelar não somente omissões, mas as posições políticas, históricas e de classe do poder em rede” (p. 10).

Figura 1 – Comentário da reportagem “Santa Marta rejeita título de favela modelo”



Os correspondentes comunitários utilizam este espaço (Figura 1) para colocar seus posicionamentos a respeito do que está sendo proposto pelos colegas. Além disso, esta ferramenta não passa pelo crivo dos editores e administradores do Portal, pois é postado no momento em que é enviado, sendo a possibilidade de livre expressão na rede em questão.

4. Considerações

Percebemos na observação feita da sistemática do Portal Viva favela, o biopoder permeando as trocas sociais online através de relações de poder. Estas relações são postas em prática e percebidas a partir da forma como são geridos e utilizados os mecanismos e aplicativos disponibilizados via internet. As regras e as condutas de uso estabelecidas em alguns sites e redes sociais virtuais tentam criar padrões em uma lógica que preconiza (ou deveria preconizar) a liberdade nas interações. Como uma resistência a estas imposições, há a biopolítica, que legitima a colaboração e demarca um campo de luta à normalização e de respeito à liberdade e às especificidades de cada sujeito na rede.

Apesar de algumas estruturas, como os cursos de formação em comunicação/jornalismo e as oficinas de redação e elaboração de notícias, suscitarem uma ideia de perda de originalidade nas reportagens publicadas pelos correspondentes comunitários, ponderamos que desenvolvem sua autonomia e fortalecem “sua voz” perante os meios de comunicação hegemônicos. O funcionamento do projeto está pautado pela dinâmica virtual e pela ação coletiva, contudo, há também a participação de editores, jornalistas convidados que auxiliam e orientam na construção de pauta, na busca por informações e na elaboração dos textos/matérias.

Devido a esta configuração, questionamo-nos quanto à liberdade e/ou possibilidade de construir e inventar o que interessa aos correspondentes com relação às suas comunidades e sobre o quanto estas podem realizar, por si mesmas, transformações que as conduzam a se desenvolver e se fortalecer. Será que de fato estes espaços, que têm em seus discursos a presença da biopolítica, estão contribuindo ao empoderamento dos sujeitos e das coletividades conforme enunciam e segundo preconiza o conceito? Acreditamos que sim; com um pouco de convenções e outro pouco da comunidade, das práticas sociais e culturais de seus moradores, que se tornam correspondentes comunitários de seus espaços de vida. Desse modo, colocam a biopolítica a serviço de suas lutas através da ação e da colaboração em rede, conjugando um discurso que soma as forças do convencional e do alternativo, e que busca se manter legítimo e representativo das comunidades, sendo elas próprias apresentadas e representadas.



Referências

- AGAMBEN, Giorgio. *Homo sacer: o poder soberano e a vida nua I*. Tradução de Henrique Burigo. Belo Horizonte: UFMG, 2002.
- ANTOUN, H.; MALINI, F. *Ontologia da liberdade na rede: as multi-mídias e os dilemas da narrativa coletiva dos acontecimentos*. Trabalho apresentado ao GT Comunicação e Cibercultura, do XIX Encontro da Compós. PUC-RJ: Rio de Janeiro, 2010.
- FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. Tradução de Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 1981.
- _____. *Em defesa da sociedade*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- _____. *História da sexualidade I: a vontade de saber*. Tradução de M. T. da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. Rio de Janeiro: Graal, 2009.
- HARDT, M.; NEGRI, A.. *Império*. Tradução de Berilo Varga. 8ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2006.
- LEÃO, Lucia. *Questões biopolíticas nos processos de criação transmidiáticos*. Revista Galáxia, São Paulo, n. 20, p. 95-107, dez. 2010.
- PELBART, Peter P. *Vida capital: ensaios de biopolítica*. São Paulo: Iluminuras, 2003.
- SANSON, Cesar. *A produção biopolítica é constitutiva ao capitalismo cognitivo*. Liinc em Revista, v.5, n.2, setembro 2009, Rio de Janeiro, p.206-214. Disponível em: < <http://migre.me/kurOt>>. Acesso em maio de 2014.
- SHIRKY, Clay. *A cultura da participação: criatividade e generosidade no mundo conectado*. Rio de Janeiro: Zahar, 2011.
- TRINDADE, C. R. C. *Biopoder, biopolítica e o Overmundo*. Trabalho apresentado no II Simpósio da ABCiber. Painel temático Política, Poder e Informação na era digital. PUC-SP, 2008. Disponível em: <<http://migre.me/kurGC>>. Acesso em julho de 2013.

Notas

¹ Projeto criado em julho de 2001, pela Organização Não-Governamental Viva Rio, com sede física localizada no estado do Rio de Janeiro. O Viva Favela atua através do site, disponibilizado no endereço eletrônico www.vivafavela.com.br.

SUSTENTABILIDADE: A LEGITIMAÇÃO DE UMA NOVA CULTURA

Juliane do Rocio Juski

Mestranda do Programa de Pós Graduação em Comunicação da Universidade Federal do Paraná.
Bacharel em Comunicação Social – Relações Públicas pela UFPR.

Regiane Regina Ribeiro

Doutora, docente do Programa de Pós Graduação em Comunicação da UFPR.

Resumo

Apenas nas últimas décadas que a humanidade se deu conta das limitações do mundo natural e as alterações climáticas que o modelo de consumismo perverso que privilegia poucos e compromete a sobrevivência de muitos pode fazer. Reconfigurou-se então o pensamento ecológico, foi necessário fazer uma crítica cultural desse modelo de civilização. O novo pensamento só pode ser alterado através de uma mudança cultural no estilo de vida da humanidade, no desenvolvimento de um novo modelo mais harmônico, justo e equilibrado. E é neste contexto que pretendemos explorar no artigo, evidenciando as nuances entre a sustentabilidade e a cultura, e como a sustentabilidade vem se legitimando como uma nova cultura civilizatória.

Palavras-chave: sustentabilidade; cultura; legitimação cultural

Abstract

Only in the last decades that humanity has realized the limitations of the natural world and climate change that model soulless consumerism that favors the few and jeopardizes the survival of many can make. Then reconfigured ecological thinking, it was necessary to make a cultural critique of this model of civilization. The new thinking can only be changed through a cultural change in the lifestyle of mankind, the development of a new, more harmonious, fair and balanced style. It is in this context that we intend to explore in this article, showing the nuances between sustainability and culture, and how sustainability has been legitimized as a new civilizing culture.

Keywords: sustainability; culture; cultural legitimation

Resumen

Sólo en las últimas décadas que la humanidad se dio cuenta de las limitaciones del mundo y el cambio climático natural que el modelo del consumismo perverso que favorece a unos pocos y pone en peligro la supervivencia de muchos puede hacer. Entonces reconfigurado el pensamiento ecológico, que era necesario hacer una crítica cultural de este modelo de civilización. El nuevo pensamiento sólo se puede cambiar a través de un cambio cultural en la forma de vida de la humanidad, el desarrollo de un nuevo estilo, más armonioso, justo y equilibrado. Es en este contexto en el que tenemos la intención de explorar en este artículo, que muestra los matices entre la sostenibilidad y la cultura, y de cómo la sostenibilidad se ha legitimado como una nueva cultura civilizadora.

Palabras clave: sostenibilidad; la cultura; legitimación cultural

1. Introdução

O início do século XXI trouxe inúmeras transformações no cenário mundial: crises econômicas, cultura globalizada e conectada, esgotamento dos modelos energéticos tradicionais, problemas urbanos e de mobilidade, assim como uma diluição do indivíduo em múltiplas identidades representando diferentes papéis, fizeram-nos repensar o modelo civilizatório perverso adotado pela humanidade. A justiça social e os limites de crescimento econômico contribuíram para identificar um dos nossos maiores desafios para este século: o de construir e manter comunidades sustentáveis.

Foi recentemente que a humanidade, como exemplifica Gil (2008), assustada e perplexa, se deu conta de que as reservas naturais do planeta não eram inesgotáveis, que o avanço predatório sobre o mundo natural poderia produzir alterações climáticas e nos privar de bens preciosos. “Que produtos químicos envenenam a terra, as águas e o ar. Que, enfim, o planeta encontrava-se ameaçado. E, com ele, a vida humana” (GIL, 2008, p. 50).

Nesse contexto reconfigurou-se então o pensamento ecológico, o discurso ambiental. Grupos e movimentos ambientalistas se espalharam por todos os cantos do globo, foi necessário rever o pensamento consumista e fazer uma “crítica cultural de um modelo de civilização baseado no avanço tecnológico sem freios, na exploração inesgotável dos recursos naturais, na destruição ecossistêmica e no consumismo desenfreado” (GIL, 2008, p. 50).

E esse novo pensamento só pode ser alterado através de uma mudança cultural no estilo de vida da humanidade, na superação do modelo consumista perverso que privilegia poucos e compromete a sobrevivência de muitos, em prol de um novo modelo mais harmônico, justo e equilibrado. É com este horizonte norteador que pretendemos abordar neste artigo, evidenciando as nuances entre a sustentabilidade e a cultura, e como a sustentabilidade vem se legitimando como uma nova cultura civilizatória.

2. Delimitando o conceito de sustentabilidade

O conceito de sustentabilidade ainda é muito controverso e polissêmico, e assim como ressalta Capra (2008), tem havido muita confusão a respeito do significado do termo, é pertinente, portanto, refletir por um momento a respeito da história e da construção de significado da palavra *sustentabilidade*.

Para entender como ocorreu esta construção é necessário um retrocesso histórico. E os primeiros indícios são bem anteriores a década passada, Andrea (1994 *apud* LAYRARGUES, 1998) relembra que o termo foi cunhado em 1713 por Carlowitz, visando ao uso do solo que garantisse em longo prazo rendimentos estáveis para a produção florestal. Gligo (1994 *apud* LAYRARGUES, 1998) ressalta ainda que esta primeira percepção sobre sustentabilidade ecológica é atingida ao clímax de um ecossistema natural, no qual a entrada e a saída de matéria, energia e informação no sistema se mantêm equivalentes a longo prazo. Essas primeiras impressões revelam uma aproximação com a biologia e as questões da agricultura. No entanto, o conceito só apresentou maior relevância no cenário mundial quando foi adotado pela economia. E o marco dos debates sobre sustentabilidade acontece quando a questão dos limites diante da humanidade se acentua. Em abril de 1968, trinta cientistas se reúnem na Academia dei Lincei, em Roma, para debater os dilemas da humanidade no presente e no futuro. Do encontro, nasce o Clube de Roma, que ganhou notoriedade com a publicação do relatório final, intitulado *Limites do crescimento*, publicado em 1972 pelo *Massachusetts Institute of Technology*, no qual, mais do que debater sobre o problema populacional, discutiu-se o paradigma tecnológico que acarreta a aceleração da aproximação dos limites.

Mas a urgência em publicar o *Limites do crescimento* não era infundada. Como afirma Layrargues (1998), no mesmo ano, 1972, ocorreria a Conferência das Nações Unidas sobre o Meio Ambiente Humano, de 5 a 16 de junho em Estocolmo, na Suécia. “A Conferência de Estocolmo, como ficou conhecida, já estava totalmente contaminada pelo diagnóstico do Clube de Roma” (LAYRARGUES, 1998, p.105). Outros dos fatores que propiciaram a concretização da Conferência de Estocolmo, segundo Layrargues (1998), foi o fato de a poluição atmosférica, notadamente a chuva ácida e outros problemas ambientais estarem afetando os países industrializados.

Os resultados mais imediatos da Conferência de Estocolmo foram a criação do Programa de Meio Ambiente das Nações Unidas, e a elaboração da Declaração sobre o Meio Ambiente Humano, com uma lista de 23 princípios norteadores. Observa-se na leitura do texto da Declaração que “o que se pretendia estabelecer com a Declaração de Estocolmo, ao menos como pretexto, era um pouco das propostas apresentadas pelo Clube de Roma” (LAYRARGUES, 1998, p.107), verificando assim a grande influência que a publicação do relatório *Limites do crescimento* exerceu.

De acordo com Sachs (1980 *apud* LAYRARGUES, 1998), Maurice Strong, diretor-executivo da Pnuma, lançou o conceito de *ecodesenvolvimento* durante a Primeira Reunião do Conselho Administrativo em Genebra, em junho de 1973. Era a primeira tentativa de definir um estilo de desenvolvimento adaptado as áreas rurais do terceiro mundo, baseado na utilização criteriosa dos recursos locais e da sabedoria tradicional camponesa, sem comprometer o esgotamento da natureza e a satisfação das necessidades das gerações futuras. Com esta tentativa “desejava-se criar recusas aos modelos importados proveniente do Norte” (SACHS, 1980).

Em 1974, com a Declaração de Cocoyoc, no México, surge uma interpretação mais abrangente do termo *ecodesenvolvimento*: não só as zonas rurais, também as cidades do terceiro mundo passam a ser consideradas (SACHS, 1980 *apud* LAYRARGUES, 1998).

A adoção de um ponto de vista multigeracional no cuidado com o capital natural e a imposição de limites ao crescimento foram ideias amadurecidas no decorrer do século passado. E diferentes conceitos foram se delimitando.

No início da década de 1980 encontramos três grandes definições para o termo “desenvolvimento sustentável”. Segundo Capra (2008) o conceito de *comunidade sustentável* foi introduzido por Lester Brown, fundador da *Worldwatch Institute*, que definiu “como a que é capaz de satisfazer as próprias necessidades sem reduzir as oportunidades das gerações futuras” (CAPRA, 2008, p. 19).

Na mesma década, o economista Ignacy Sachs se apropria do termo e desenvolve-o conceitual e operacionalmente, criando um quadro de estratégias ao *ecodesenvolvimento*. Segundo Layrargues (1998), Sachs (1980 *apud* LAYRARGUES, 1998) parte da premissa da necessidade incondicional de este modelo estar baseado em três pilares: eficiência econômica, justiça social e prudência ecológica.

Resumidamente, o critério de eficiência econômica procura um rearranjo nas estruturas econômicas das sociedades para que os planejadores percebam que o meio ambiente é uma dimensão do desenvolvimento e seja internalizado em todos os níveis de decisão. Com relação à justiça social devem-se sanar as enormes disparidades sociais baseando-se no critério de equidade social, valorizando-se as comunidades locais, e finalmente, a prudência ecológica, que se coloca como a mola mestra do *ecodesenvolvimento*, em que a variável ambiental deve adquirir seu devido valor e não ser mais tratada como algo passível de ser explorado acriteriosamente. Portanto, “entende-se que a satisfação das necessidades humanas das gerações futuras deve ser garantida, isto é, deve haver uma solidariedade diacrônica sem que comprometa a solidariedade sincrônica com a geração presente, já por demais sacrificada pelas disparidades sociais gritantes na atualidade” (LAYRARGUES, 1998, p. 107).

Para tornar o conceito definitivamente operacional Sachs acredita que existem algumas condições:

“Primeiro, é necessário um grande conhecimento das culturas e dos ecossistemas, sobretudo como as pessoas se relacionam com o ambiente, como elas enfrentam seus dilemas cotidianos, quais são as suas ecotécnicas para a produção de alimentos. A seguir, afirma que o envolvimento dos cidadãos no planejamento das estratégias é fundamental, pois eles são os maiores conhecedores das realidades locais, além de serem os maiores interessados em identificar suas necessidades e transmitir o saber acumulado na comunidade”. (SACHS, 1980 apud LAYRARGUES, 1998, p. 139-140).

A Assembleia Geral da ONU de 1983 criou a Comissão Mundial sobre Meio Ambiente e Desenvolvimento (CMMAD), presidida pela então primeira-ministra do Partido Trabalhista da Noruega Gro Harlem Brundtland, e formada por 23 membros. Segundo Layrargues (1998), o desafio da comissão consistiu em visitar dez países entre março de 1985 e fevereiro de 1987, “patrocinando estudos, realizando conferências e audiências públicas, consultando especialistas, enfim, promovendo um processo democrático de discussão” (LAYRARGUES, 1998, p. 143-144).

O resultado do trabalho da Comissão foi a publicação, em 1987, do livro *Nosso futuro comum* (McCormick, 1992 apud LAYRARGUES, 1998), também conhecido como Relatório Brundtland. Este documento se constitui num dos mais abrangentes a respeito do panorama mundial da questão ambiental na atualidade. Esta é a premissa básica da Comissão Brundtland (LAYRARGUES, 1998, p. 144) “independente do que ocorreu no passado que tenha originado a atual crise ambiental, independente da existência de atores sociais implicados na responsabilidade da degradação ambiental, a busca por soluções seria uma tarefa comum a toda a humanidade”. O grande destaque do *Nosso futuro comum* é sem dúvida a elaboração de um novo conceito e a mais conhecida e definição clássica de desenvolvimento sustentável, e também adotada para a sustentabilidade. Definiu-se no Relatório Brundtland o desenvolvimento sustentável como sendo: “o desenvolvimento que atende às necessidades do presente, sem comprometer a capacidade de as futuras gerações atenderem às suas próprias necessidades” (CMMAD, 1991, p.46).

A adoção de um ponto de vista multigeracional no cuidado com o capital natural e a imposição de limites ao crescimento foram ideias amadurecidas no decorrer do século passado.

E o debate acerca do tema “desenvolvimento sustentável” e “práticas sociais sustentáveis” continuou, segundo Feldmann (2008, p. 143) é possível afirmar que “o século 21 se iniciou com a realização da chamada Rio-92, evento que se realizou no Rio de Janeiro e se constituiu verdadeiramente através de duas iniciativas complementares: a Conferência das Nações Unidas sobre Meio Ambiente e Desenvolvimento e o Fórum Global”. A convocação da Conferência no Rio de Janeiro foi resultado direto dos problemas apontados pelo Relatório *Nosso futuro comum*, síntese da Comissão Brundtland.

Essa trajetória histórica ajuda-nos a entender o contexto em que se construiu o debate sobre desenvolvimento sustentável, e umbilicalmente, o conceito de sustentabilidade. No entanto, todas as conferências e discussões sobre o tema não eliminaram as dissonâncias com relação à definição conceitual de “sustentabilidade”, ao contrário, ampliaram ainda mais as explicações, propuseram novas abordagens e práticas, e também fizeram com que oportunistas se utilizassem da expressão apenas de forma cosmética, de maneira superficial.

Assim como ressalta Baldissera (2009, p. 36), o termo sustentabilidade “é de qualidade do polissêmico, empregado para designar diferentes ideias e intenções”. Outro autor que reforça a ideia de várias definições do conceito é o professor José Eli da Veiga da USP, para ele, a noção de

sustentabilidade pode vir a ser entendida como um dos mais generosos ideais da humanidade, desde o advento do socialismo, se entendida em seu sentido filosófico, como um projeto de futuro da sociedade.

O que todas essas definições de sustentabilidade trazem de essência em comum, e como destaca Capra (2008), são importantes manifestações morais, “elas nos lembram de nossa responsabilidade de passar a nossos filhos e netos um mundo com tantas oportunidades quanto aquele que herdamos” (CAPRA, 2008, p. 20).

No entanto, como adverte o professor José Eli da Veiga, o termo sustentabilidade além de apresentar inúmeras interpretações traz consigo inúmeras contradições (VEIGA, 2010). Wilson Bueno também alerta para as maneiras enganosas atribuídas ao desenvolvimento sustentável, segundo o autor (2012) quase sempre, assumido de maneira superficial. Bueno (2012) reforça ainda que é necessário repensar o modelo capitalista e consumista que vivemos, um desenvolvimento sustentável só poderá existir se repensarmos o nosso modo de vida.

Com discussões sobre o esvaziamento do conceito de “sustentabilidade” e como o termo poderia apresentar um modo empírico de comprovação, Elkington em sua obra *Canibais de garfo e faca* (2001), apresenta uma maneira de aplicar a ideia de sustentabilidade por meio de três vertentes que podem ser mensuradas: a prosperidade econômica, a qualidade ambiental e a justiça social (*apud* KUNSCH, 2009, p. 66). Esse modelo mensurável ficou conhecido como *triple bottom line*, e os três pilares econômico, social e ambiental.

Esse novo modelo de desenvolvimento, ainda em processo de construção, que surgiu no final do século 20 como resposta ao esgotamento de um novo modelo que o relatório brasileiro para a Conferência da ONU Rio-92 descreveu como o modelo consumista em vigor “ecologicamente predatório, socialmente perverso e politicamente injusto”.

A superação desse modelo, assim como afirma Mousinho (2008), requer um horizonte de planejamento que vai além das necessidades e aspirações das populações atuais e exige a integração das questões ambientais, sociais e econômicas. E como destaca a autora (2008),

“se inicialmente o desenvolvimento sustentável pretendia ser abrangente ao englobar não apenas aspectos econômicos, mas também sociais e ambientais, hoje é bastante mais ampla, e a noção de sustentabilidade adotada pela Agenda 21 Brasileira incorpora as dimensões ecológica, ambiental, social, política, econômica, demográfica, cultural, institucional e espacial. Trata-se de um conceito cuja definição suscita muitos conflitos e mal-entendidos, refletindo as diferentes visões de mundo dos diversos atores envolvidos no debate. Apesar de dar margem a múltiplas interpretações, o conceito de sustentabilidade tem se mantido em cena, e as disputas teóricas que provoca contribuem para ampliar e aprofundar a compreensão da questão ambiental”. (MOUSINHO, 2008, p. 348-349).

3. Delimitando o conceito de cultura

Assim como o conceito de sustentabilidade, a cultura também se apresenta como um conceito polissêmico e múltiplo. Para entender a relação e nuances entre a sustentabilidade e a cultura, faz-se necessário, também, explorar quais são os estudos sobre as definições de cultura. Eagleton apresenta em seu livro “A ideia de cultura” um bom apanhado teórico sobre as diversas definições de cultura. Segundo ele, os ensaios de Eliot sobre a cultura ilustram de forma soberba o constante deslizar do conceito.

Para Eliot.

“aquilo que entende por cultura é o mesmo que o antropólogo: o modo de vida de determinado povo vivendo em conjunto em determinado local. Todavia, outras vezes considera que a cultura é um termo carregado de máximo valor. Cultura pode até ser descrita simplesmente como aquilo que torna a vida digna de ser vivida”. (EAGLETON, 2000, p. 145-146).

Além destes dois significados, flutua ainda um terceiro sentido de cultura, segundo o entendimento de Eagleton (2000, p. 145), como o complexo constituído pelas artes, costumes, religião e ideias de uma sociedade, “sentido este que pode ser posto ao serviço de qualquer das definições”. Para ele, interpretando a ideia de Eliot, “a cultura de uma sociedade é, a certa altura, o que faz da sociedade uma sociedade” (EAGLETON, 2000, p. 145-146).

Outro autor que apresenta uma definição de cultura é Pierre Bourdieu, afirmando que “a cultura é *habitus*, mas é também, contraditoriamente, o modo de existência mais auto-reflexivo de que somos capazes” (*apud* EAGLETON, 2000, p. 149).

Já para Raymond Williams, conforme apresentado por Eagleton (2000), uma cultura nunca pode ser inteiramente consciencializada porque nunca está totalmente realizada. Aquilo que é constitucionalmente em aberto nunca pode ser completamente totalizado.

“A cultura é uma rede de significados partilhados e de atividades, jamais auto-consciente como um todo, desenvolvendo-se antes no sentido de um avanço em consciência e, conseqüentemente, em humanidade plena, de toda uma sociedade. Uma cultura comum implica a produção coletiva destes significados, com a total participação de todos os seus membros”. (EAGLETON, 2000, p. 153).

Para Williams, uma cultura apenas será comum quando for coletivamente produzida, e quando continuamente refeita e redefinida pela prática coletiva dos seus membros, e não quando nela os valores estabelecidos pela elite são assumidos e passivamente vividos pela maioria. Consiste aí a grande diferença entre os conceitos de Williams e Eliot (Eagleton, p. 153).

Escosteguy (2004, p. 141) apresenta a definição de Williams e Thompson, como sendo “a cultura era uma rede de prática e relações que constituíram a vida cotidiana dentro da qual o papel do indivíduo estava em primeiro plano”. Mas de certa forma, segundo a autora, Thompson resistia ao entendimento de cultura enquanto uma forma de vida global, “no seu lugar, preferia entendê-la enquanto uma luta entre modos de vida diferentes” (Escosteguy, 2004, p. 141).

A visão de Escosteguy (2004, p. 141) sobre o pensamento de Raymond Williams é de que “a noção de cultura surge quando se aceita o divórcio entre certas atividades morais e intelectuais e a força impulsionadora de um novo tipo de sociedade”.

Capra também possui a sua definição de cultura, como sendo.

“À medida que a comunicação acontece em uma rede social, elas acabam produzindo um sistema compartilhado de crenças, explicações e valores – um contexto comum de significados, conhecido como cultura, que é sustentado continuamente por novas comunicações. Através da cultura, os indivíduos adquirem identidades, como membros da rede social”. (CAPRA, 2008, p. 23).

4. Sustentabilidade: a legitimação de uma nova cultura

Compreendidos os significados que podem adotar os termos sustentabilidade e cultura, podemos compreender quais são as nuances entre ambos. E principalmente, verificar, que a maioria dos autores e especialistas defendem o papel fundamental da cultura na consolidação e na legitimação da sustentabilidade.

Gil (2008) já ressaltava que o ambientalismo, assim como várias outras práticas culturais não se constituem por si só, elas são a representação e a construção de indivíduos. Para ele (2008) “cada época e cada cultura constrói uma determinada leitura da natureza. O que significa que natureza, para além de sua existência física, também é, sempre, uma criação cultural” (GIL, 2008, p. 46).

Assim como os discursos em defesa da preservação de espaços e riquezas naturais não existiram desde sempre. Para Gil (2008) muitas coisas cuja origem cronológica e cultural podem ser identificadas e delimitadas de modo bem preciso. Como é o caso da sustentabilidade, que já apresentamos anteriormente um breve relato histórico sobre o início das preocupações ambientais e a concepção e promoção do termo ‘sustentabilidade’.

E essa universalização da sensibilidade e da consciência ecológica, segundo Gil, foi fundamental, pois “precisamos, sempre, dar passos adiante no sentido de enraizar o discurso ecológico nas circunstâncias concretas, objetivas, de cada sociedade, cada cultura, cada povo” (GIL, 2008, p. 50).

Essas intervenções culturais precisas, em função de nossas próprias conjunturas, podem ser feitas também, é claro, em âmbito urbano, como defende Gil (2008). E quando ele se refere às intervenções sua alusão é a crítica cultural mais ampla, mais profunda, que põe em xeque práticas e modelos vigentes. Um exemplo disso foi o Partido Verde, que já no início de sua atuação no cenário político brasileiro abriu o foco das discussões, partindo para uma crítica cultural. Para a crítica dos valores subjacentes à corrupção, enraizados no que chamamos de cultura consumista, e visto por especialistas como a causa do colapso nos recursos naturais.

Para Sirks (*apud* GIL, 2008, p. 53) “é fundamental, no momento em que discutem horizontes culturais para nosso país, fazer uma profunda reflexão, uma profunda crítica da cultura consumista vigente e apontar para outros valores”. Pensando em todos os movimentos, as ações dos ambientalistas que devem se estruturar em um sentido duplo. De um lado, o combate imediato ao problema mais concreto, mais particular. De outro, abrir o foco, promovendo a crítica cultural dos valores e das práticas que estão por trás de cada problema em tela, colocar em xeque o modelo econômico vigente, o consumismo exacerbado.

Outro autor que embora trate das diferenças culturais acerca do gênero, das raças e dos credos, também se encaixa perfeitamente nesta visão de mudança da cultura consumista para uma cultura sustentável. Para Bhabha (1998, p. 20) “a articulação social da diferença, da perspectiva da minoria, é uma negociação complexa, em andamento, que procura conferir autoridade aos hibridismos culturais que emergem em momentos de transformação histórica”. E esse momento de mudança de paradigma econômico, nada mais é, do ponto de vista expresso neste artigo, do que um momento de transformação histórica, de ruptura.

Assim como a noção de Williams sobre cultura comum, para o autor é inseparável pensar a cultura sem uma mudança socialista radical.

“Ela exige uma ética de responsabilidade comum, integral participação democrática a todos os níveis da vida social, incluindo a produção material, e um acesso igualitário ao processo de produção da cultura. Mas o produto desta atividade política consciente é, ironicamente, uma certa inconsciência.” (EAGLETON, 2000, p. 153).

Para efetuar esta mudança cultural sustentável é necessário uma ruptura do modelo padrão, um rompimento da hegemonia, ou assim como coloca Bhabha (1998, p. 47), “o empreendimento teórico tem de representar a autoridade antagonista (do poder e/ou conhecimento) que, em um gesto duplamente inscrito, tenta simultaneamente subverter e substituir”. E é neste sentido que repensamos o modelo de desenvolvimento sustentável, que necessita simultaneamente subverter e substituir o modelo padrão existente. Outro autor que aponta a ruptura da hegemonia como forma de transformar e mudar a cultura é Stuart Hall.

No entanto, para que ocorre uma mudança cultural outros fatores são cruciais, como é o caso do repertório dos indivíduos. Como acrescenta ALMEIDA, PAULA e BASTOS (2012, p. 83) “o repertório educacional e cultural de cada indivíduo, os interesses, as crenças, os valores, e as idiosincrasias distinguem os sujeitos, que vão concedendo espaço em suas escolhas, garantindo a existência simbólica de organizações, marcas, políticos e governos”.

O repertório dos indivíduos fornece uma transformação da identidade dos sujeitos, e retornando ao modelo de desenvolvimento sustentável abordado aqui, em uma identidade sustentável, que se legitimará através da cultura, pois assim como afirma Almeida, Paulo e Bastos,

“E(...) é no contexto cultural, que se constituem as relações e suas resignificações, de modo a definir a identidade (...). A cultura, portanto, fornece rico material simbólico para a elaboração dessa identidade, construída de forma social e histórica por meio de interações dos sujeitos que a constituem”. (ALMEIDA, PAULA e BASTOS, 2012, p. 85).

A cultura serve como base para a construção das identidades e resignificação de papéis, símbolos, políticas, regras e procedimentos formais e informais. A identidade, por sua vez, é uma das maneiras de se construir sentido sobre aquilo que se constitui como a cultura, e está nesta relação a principal importância em transformação do indivíduo, de evoluir para uma identidade sustentável, uma identidade que se reconhece nos valores do desenvolvimento sustentável, e que culturalmente exprime esta identidade nas ações e práticas sociais, e através destas práticas legitimar este novo valor que é a sustentabilidade.

4. Considerações

A superação do modelo de desenvolvimento consumista perverso, que vivenciamos hoje, é um empreendimento que, assim como reforça Capra (2008, p. 33) “transcende todas as diferenças de raça, cultura ou classe social”. A Terra é nosso lar comum, e “criar um mundo sustentável para nossas crianças e para as futuras gerações é uma tarefa para todos nós” (CAPRA, 2008, p. 33).

E esta tarefa não é fácil, porque “todos esses males sociais são produtos de um determinado processo civilizatório” (GIL, 2008, p. 54). E o que a crítica cultural dos ecologistas pretende “é apontar outro horizonte, para a possibilidade de um novo modelo de civilização” (GIL, 2008, p. 54).

A transformação e superação do modelo capitalista perverso, para um modelo igualitário, justo e sustentável dependem de ações, de práticas cotidianas desenvolvidas culturalmente, e como conclui Gil (2008, p. 57) “mas sabendo que só cantar não basta. Que o ambientalismo brasileiro deve juntar sempre, aos louvores que fizer convites à práxis”.

E assim como ressalta Baldissera (2009, p. 38 *apud* KUNSCH, 2009) a ideia de sustentabilidade necessita ser significada e apropriada em sua complexidade pelos diferentes sujeitos sociais, e pela sociedade de modo a ser reconhecida como valor que se traduz em prática, ocorrendo, assim, deslizamento do paradigma econômico-consumista para o da sustentabilidade.

Para finalizar, retornemos ao início, nenhum conceito pode ser inatingível sem a sua aplicação empírica, e neste caso, para que execução da sustentabilidade é necessária uma mudança de mentalidade, e mais profundamente uma mudança da cultura consumista perversa para uma cultura civilizatória sustentável, e sem a crença que sim, “teremos um futuro comum” como pregava o Relatório Brundtland, aí sim se torna algo impossível.

Outro fator para tentarmos construir um mundo melhor e mais sustentável é incorporar novos atores no processo de tomada de decisões, abrir espaço para um debate mais amplo, informar e educar os atores para se tornarem cidadãos em sua plenitude, e romper com o modelo econômico perverso que se beneficiam com as misérias de muitos e insistem em manter o *status quo*.



Referências

- ALMEIDA, A. L. C.; PAULA, C. F. C.; BASTOS, F. O. S. *Identidade, imagem e reputação: processo de construção de sentido no contexto das organizações*. In: OLIVEIRA, I. L.; LIMA, F. P. *Propostas conceituais para a comunicação no contexto organizacional*. São Caetano do Sul, SP: Difusão Editora, 2012.
- BHABHA, H. K. *O local da cultura*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.
- BALDISSERA, R. *A comunicação (re)tecendo a cultura da sustentabilidade em sociedades complexas*. In: KUNSCH, M. *A Comunicação na gestão da sustentabilidade das organizações*. São Caetano do Sul: Difusão, 2009.
- BUENO, W. C. *Comunicação e Sustentabilidade: aproximações e rupturas*. Revista Razon y Palabra. Cidade do México, n. 79, maio/julh. 2012.
- CAPRA, Fritjof. *Meio Ambiente e Educação*. In: TRIGUEIRO, A. *Meio ambiente no século 21: 21 especialistas falam da questão ambiental nas suas áreas de conhecimento*. Campinas, SP: Armazém do Ipê, 2008.
- CMMAD. *Nosso Futuro Comum*. Rio de Janeiro, FGV, 1991.
- EAGLETON, T. *A ideia de cultura*. Lisboa: Temas e Debates, 2000.
- ESGOSTEGUY, A. C. *O que é, final, Estudos Culturais?*. Belo Horizonte: Autêntica, 2004.
- FELDMANN, F. *Meio Ambiente e Consumismo*. In: TRIGUEIRO, A. *Meio ambiente no século 21: 21 especialistas falam da questão ambiental nas suas áreas de conhecimento*. Campinas: Armazém do Ipê, 2008.
- GIL, G. *Meio Ambiente e Cultura*. In: TRIGUEIRO, A. *Meio ambiente no século 21: 21 especialistas falam da questão ambiental nas suas áreas de conhecimento*. Campinas, SP: Armazém do Ipê, 2008.
- KEINERT, T. M. M., (org). *Organizações sustentáveis: utopias e inovações*. São Paulo: Annablume, 2007.
- LAYRARGUES, P. P. *A cortina de fumaça: o discurso empresarial verde e a ideologia da racionalidade econômica*. São Paulo: Annablume, 1998.
- MOUSINHO, P. Glossário. In: TRIGUEIRO, A. *Meio ambiente no século 21: 21 especialistas falam da questão ambiental nas suas áreas de conhecimento*. Campinas, SP: Armazém do Ipê, 2008.
- VEIGA, J. E. *Sustentabilidade: a legitimação de um novo valor*. São Paulo, SP: Editora Senac, 2010.