

mediação

volume 20 • número 27 • julho/dezembro de 2018

ISSN 2179 - 9571

Mediação	Belo Horizonte	v.20	n.27	p.1-177	Jul./Dez. 2018
----------	----------------	------	------	---------	----------------

Mediação / Universidade Fumec, Faculdade de Ciências Humanas, Sociais e da Saúde.
– Vol. 20 no. 27 (Jul./Dez. 2018) - Belo Horizonte: Universidade Fumec,
Faculdade de Ciências Humanas, Sociais e da Saúde, 2001 -

v. : il. ; 25 cm

Semestral

ISSN 2179-9571

1. Comunicação de massa 2. Jornalismo 3. Publicidade 4. Propaganda
I. Universidade Fumec. Faculdade de Ciências Humanas, Sociais e da Saúde.

CDU:316.77

Sumário

Editorial	7
Corpo, repressão e sexualidade: a literatura como espaço de transgressão <i>José Aparecido Oliveira</i>	11
Ciber-cidadania em rede: mobilização e articulação virtual do movimento OcupaMinc-MA <i>José Ferreira Junior, Conceição de Maria Belfort de Carvalho, Donny Wallessons dos Santos e Marcelo Seabra Nogueira Mendonça Lima</i>	27
Discurso e subjetividade na retórica das imagens eróticas: o caso Tom of Finland <i>Cássio Eduardo Miranda</i>	43
Do estádio para o estúdio: representação do corpo masculino e virilidade na capa da revista Placar <i>Muriel Emídio Pessoa do Amaral, Bruna Furlan Bozina e Claudio Bertolli Filho</i>	57
Por uma pedagogia da notícia: o conceito de comunicação em Paulo Freire <i>Cláudia Chaves</i>	73

Esquenta, depois esfria: a presença das classes populares na televisão brasileira a partir de uma análise de contratos comunicacionais

Luciane Leopoldo Belin

89

Cinema na TV: o audiovisual brasileiro e a produção das visibilidades contemporâneas

Fernanda Salvo

105

O homem imaginante e a obra de sua imaginação: uma reflexão sobre os processos de localidade e a apropriação da ficção televisiva estrangeira

Lisbeth Carolina Kanyat

121

A websérie: um mapeamento bibliográfico acerca desse formato narrativo

João Paulo Hergesel

133

Vestindo a modernidade: revistas ilustradas, moda e consumo no Rio de Janeiro

Olga Bom

149

Obra póstuma: sobre estratégias autotanatográficas

Thiago Vinícius Ferreira

167

UNIVERSIDADE FUMEC

REITORIA

Reitor

Prof. Fernando de Melo Nogueira

Vice-Reitor

Prof. Guilherme Guazzi Rodrigues

Pró-Reitora de Pós-Graduação, Pesquisa e Extensão

Profa. Dra. Maria Lectícia Firpe Penna

FUNDAÇÃO

Conselho de Curadores

Prof. Antônio Carlos Diniz Murta – Presidente

Profa. Silvana Lourenço Lobo – Vice-Presidente

Conselho Executivo

Prof. Air Rabelo – Presidente

MESTRADO EM ESTUDOS CULTURAIS CONTEMPORÂNEOS

Coordenadora

Profa. Dra. Astréia Soares

DIRETORIA DA FCH

Diretor-Geral

Prof. Antônio Marcos Nohmi

Diretor de Ensino

Prof. João Batista de Mendonça Filho

Jornalismo e Publicidade e Propaganda

Coordenadores:

Prof. Ismar Madeira Cunha Júnior

Prof. Sérgio Arreguy Soares

MEDIAÇÃO

Corpo Editorial

Prof. Rodrigo Fonseca e Rodrigues

Prof. Luiz Henrique Barbosa

Capa

Luciana Vilhena

Projeto gráfico da capa:

Daniel Washington

Editoração Eletrônica e Diagramação

Editora e Publicidade Arte & Diagramação - publicidade@artediagramacao.com.br

Revisão

Maria Inez de Souza

Conselho Editorial

Prof. Adriano Duarte Rodrigues (Universidade Nova de Lisboa, Portugal)

Profa. Astréia Soares (Universidade FUMEC, Brasil)

Prof. Bruno Sousa Leal (Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil)

Prof. Eduardo Martins de Lima (Universidade FUMEC, Brasil)

Profa. Graziela Valadares Gomes de Melo Vianna (Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil)

Prof. Luiz Ademir de Oliveira (Universidade Federal de São João del-Rei, Brasil)

Prof. Moisés Adão Lemos Martins (Universidade do Minho, Portugal)

Profa. Regina Motta (Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil)

Prof. Sérgio Laia (Universidade FUMEC, Brasil)

Profa. Thäis Machado Borges (Universidade de Estocolmo, Suécia)

Pareceristas *ad hoc* da revista *Mediação*

Ana Karenina Berutti – Faculdade Pitágoras de Administração Superior

Bruno Guimarães Martins – Universidade Federal de Minas Gerais

Carla Mendonça – Universidade FUMEC

Cláudia Siqueira Caetano – Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais

Eduardo de Jesus – Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais

Euclides Guimarães – Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais

Frederico Tavares – Universidade Federal do Rio de Janeiro

Jônio Machado Bethônico – Universidade Federal de Minas Gerais

Joana Ziller de Araújo Josephson – Universidade Federal de Ouro Preto

João Damasceno Martins Ladeira – Universidade do Vale do Rio dos Sinos

Júlio César Machado Pinto – Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais

Juniele Rabelo – Universidade Federal de Minas Gerais

Laura Guimarães – Universidade Federal de Minas Gerais

Leonardo Vidigal – Universidade Federal de Minas Gerais

Magda Rosí Ruschel – Universidade do Vale do Rio dos Sinos

Márcio de Vasconcellos Serelle – Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais

Maurício Guilherme Silva Junior – Centro Universitário UNI-BH

Natacha Silva Araújo Rena – Universidade Federal de Minas Gerais

Norval Baitello Junior – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo

Patrícia Moran – Universidade de São Paulo

Vanessa Madrona Moreira Salles – Universidade FUMEC

Editorial

A Vigésima Sétima Edição da Mediação acolhe como dossiê temático *Desigualdade, gênero e educação*. Sob a coordenação da Professora Maria Cristina Leite Peixoto, o tema por ela proposto aponta para questões e acontecimentos prementes no contexto presente. As relações sociais na atualidade que são particularmente conflitivas e problemáticas remetem a causas perceptíveis tais como discriminação, segregação ou isolamento cultural, comunidades que não são suficientemente reconhecidas ou mesmo consideradas inferiores. Quando o Estado não reconhece culturas minoritárias ou quando práticas hegemônicas culturais violentam os direitos humanos de seus membros, é que se faz sentir modos de resistência à chamada “tirania da identidade” por aqueles que já não aceitam um status inferior de subordinação. A mescla e integração de culturas distintas, com significados diferentes e valores singulares diante da vida, exigem a capacidade de adaptação das sociedades atuais a uma realidade que é multicultural. É nesse contexto que distintos sistemas de ideias se dedicam a não apenas estudar e compreender tal realidade, mas igualmente prevenir o predomínio de um regime cultural sobre os outros. O multiculturalismo como campo de pensamento surgiu como uma prática e uma política de reconhecimento e proteção da diversidade.

A palavra “diversidade”, tão cara aos anseios de igualdade política, jurídica e existencial, precisa ser pensada como um instrumento para ampliação da liberdade cultural, pois a diversidade também cria um mundo mais rico, variado e esteticamente estimulante. O reconhecimento da diversidade cultural expressa, portanto, a defesa do direito que as pessoas têm de viver de acordo com suas culturas e liberdades individuais. Interessa-nos saber, como estudiosos, como esta diversidade se constrói, se sustenta e catalisa seu potencial criativo num mundo idealizado de convívio amistoso com as diferenças. Por ora e adiante não se pode deixar que retrocedam os direitos culturais arduamente afirmados até o presente, tais como os de representação política das comunidades ou práticas minoritárias. A igualdade de respeito e o reconhecimento da singularidade na diversidade são necessários para a construção de democracias multiculturais. Nos parágrafos seguintes temos as palavras de Maria Cristina Leite Peixoto sobre o presente dossiê.

A organização das redes de construção e representação do gênero é sustentada por diversos ambientes, contextos e experiências na vida do indivíduo. Família, escola, igreja, trabalho, lazer atravessam e são atravessados por valores, modos de vida e formas de pensar de diferentes atores sociais. Todos aqueles espaços acabam assumindo dimensões diferentes na vida das pessoas e performando configurações subjetivas no mapa psicossocial delas. O ambiente escolar, em qualquer nível de ensino, tem papel preponderante na constituição das formas de sociabilidade e convivência dos estratos intramuros (docentes, discentes e funcionários) e extramuros (familiares, órgãos públicos da Educação, igrejas). O ambiente escolar tam-

bém se tornou arena onde os reflexos de diversas formas de desigualdades e diferenças – socioeconômicas, étnico-raciais, de necessidades especiais, religiosas, de gênero, de experiências sexuais – se apresentam e entram em conflito. No caso da discussão sobre gênero, a questão é pulsante e crescente. Ela envolve cada vez mais vozes e reflexões de origens distintas e opostas, legitimando ou deslegitimando o papel da instituição escolar na orientação e formação do aluno quanto a esse ponto. Centrada e movida por uma lógica binária (como o meio social de um modo geral), a escola se encontra em um momento inquietante, pois precisa aprender a lidar com o diferente, ao mesmo tempo em que constrói e compartilha um saber a respeito dessas diferenças: o gênero como construção sociocultural, orientação sexual, expressão de gênero, identidade de gênero, mas também o combate ao machismo, sexismo e misoginia. Por outro lado, ela também precisa se haver com a defesa dos valores definidos nos documentos oficiais que regem a formação escolar no país, sobretudo no que diz respeito a seu papel de inclusão, e não de exclusão (como ocorre com a população transgênera). Enfim, são as interseções entre desigualdade e gênero na teoria e na prática da Educação que desejamos discutir neste dossiê.

No Brasil ideias correlatas ao multiculturalismo se expandiram, mas hoje têm sido objeto de crítica aberta por parte de setores da população mais alinhados com a direita, em conformidade a uma realidade mundial que apresenta exemplos recorrentes do recrudescimento do pensamento conservador. Ouvimos cidadãos insuspeitos até então defenderem que as minorias devem se adaptar ao comportamento da maioria e crescentemente surgem indícios de um iminente abalo dos direitos por elas conquistados.

Nesse sentido, a revista Mediação tem muito a contribuir, como veículo de discussão das questões que envolvem a chamada “onda de conservadorismo” e a negação da diversidade, bem como de resistência intelectual. Está registrado em nossa história recente o aumento do número de alunos negros e índios nas universidades, a afirmação feminista, a saída de muitos da situação de miséria, a aceitação e o estímulo às diferenças. Esse início de ampliação de direitos se tornou aos olhos dos “estabelecidos” uma ameaça de ver o seu lugar invadido e de concretização da alteração da hierarquia social pela mobilidade ascendente das minorias. Assim, dentre outros propósitos democráticos Mediação reconhece e valoriza o cenário multicultural, e se propõe a ser um veículo de discussão dessa temática, servindo de espaço para que a diversidade e suas manifestações identitárias possam ser narradas, analisadas e estimuladas.

Abrimos esta edição com o texto *Corpo, repressão e sexualidade: a literatura como espaço de transgressão*, de José Aparecido Oliveira. Com o propósito de compreender a literatura homoerótica como espaço de realocação das sexualidades dissidentes, o autor faz um histórico sobre os textos literários que fizeram uma representação do homoerostimo, constituindo-se como discurso fundante da história de repressão sexual no ocidente, possibilitando a abertura de uma literatura gay. Analisa ainda a recente ampliação da temática homoafetiva na ficção televisiva e na publicidade.

Em *Ciber-cidadania em rede: mobilização e articulação virtual do mo-*

vimento OcupaMinc-MA, de José Ferreira Junior, Conceição de Maria Belfort de Carvalho, Donny Wallessons dos Santos e Marcelo Seabra Nogueira Mendonça Lima, os autores fazem uma reflexão sobre o ativismo político na internet. A decisão do governo interino de Michel Temer de extinguir o Ministério da Cultura (MinC) provocou um movimento de reação da população na internet que teve como ação a ocupação de vários prédios públicos federais espalhados pelo Brasil. O artigo irá tratar especificamente da ocupação do prédio do IPHAN (Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional) de São Luís (MA), que se tornou um exemplo da utilização do ciberativismo como ferramenta de mobilização e articulação social.

Em *Discurso e subjetividade na retórica das imagens eróticas: o caso Tom of Finland*, de Cássio Eduardo Miranda, o autor, valendo-se do conceito psicanalítico de pulsão escópica e da relação entre discurso e subjetividade, faz uma análise das imagens eróticas do cartunista Tom of Finland, realizadas entre as décadas de 40 e 60 do século XX. Para o autor, a carnavalização se constitui um importante recurso na obra do cartunista, operando a subversão da lógica da representação da homossexualidade.

Analisar as mudanças de representação do corpo masculino nas capas da revista *Placar* é o objetivo do artigo *Do estádio para o estúdio: representação do corpo masculino e virilidade na capa da revista Placar*, de Muriel Emídio Pessoa do Amaral, Bruna Furlan Bozina e Claudio Bertolli Filho. Principal revista esportiva do Brasil, a *Placar*, surgida em 1970, inicialmente cobria diversas modalidades esportivas. Hoje ela está voltada, sobretudo, ao futebol. Para os autores, há 34 anos, as imagens dos corpos registravam os atletas em atividade, faziam uma captura de um instante da prática desportiva. Hoje a representação dos atletas se tornou planejada e organizada, produzida em estúdios. Desaparecem os sentimentos de sofrimento e dor muitas vezes trazidos pela prática esportiva, promovendo uma nova configuração da masculinidade e da virilidade.

Em *Por uma pedagogia da notícia: o conceito de comunicação em Paulo Freire*, Cláudia Chaves traça como objetivo a reflexão sobre o fenômeno emergente das *fake news* no cenário contemporâneo. Para isso a autora faz uma revisitação ao conceito de comunicação proposto pelo educador brasileiro Paulo Freire (1922-1997). Para a autora, Freire estabeleceu uma indissociabilidade entre educação e comunicação, tornando-se a educação um elemento fundamental para a crítica da mídia.

O artigo *Esquenta, depois esfria: a presença das classes populares na televisão brasileira a partir de uma análise de contratos comunicacionais*, de Luciane Leopoldo Belin, tem como objeto o programa de auditório *Esquenta*, exibido pela Rede Globo de 2011 a 2016. A autora faz uma discussão sobre cultura popular e televisão. Valendo-se do arcabouço teórico dos Estudos Culturais, a autora analisa como se constrói, no programa *Esquenta*, a negociação comunicativa com seu público.

Em *Cinema na TV: o audiovisual brasileiro e a produção das visibilidades contemporâneas*, Fernanda Salvo discutirá a crescente presença do documentário na televisão brasileira. O objetivo da autora é refletir os elementos éticos e estéticos desse gênero. Para isso a autora retoma a concep-

ção crítica do documentário, demarcando nele semelhanças e diferenças em relação à reportagem televisiva.

Em *O homem imaginante e a obra de sua imaginação: uma reflexão sobre os processos de localidade e a apropriação da ficção televisiva estrangeira*, de Lisbeth Carolina Kanyat, o interesse recai sobre as narrativas ficcionais que arrematam telespectadores assíduos ao redor do mundo. Apoiando-se nos estudos de Morin sobre a brecha antropológica, de Appadurai sobre o papel que a obra da imaginação tem no mundo globalizado e midiático e de Straubharr sobre as múltiplas proximidades de repertórios compartilhados, o autor tenta entender porque pessoas de matrizes culturais diversas desenvolvem afinidade com um mesmo produto televisivo.

Em *A websérie: um mapeamento bibliográfico acerca desse formato narrativo*, João Paulo Hergesel diante das distintas definições e aplicações metodológicas que o gênero websérie tem recebido, faz uma atualização de seu conceito. Para isso faz um recorte que se inicia com pesquisas datadas do início dos anos 2000 e se estendem até o ano de 2015.

Vestindo a modernidade: revistas ilustradas, moda e consumo no Rio de Janeiro, de Olga Bon, investiga o papel desempenhado pelas revistas ilustradas no processo de modernização da cidade do Rio de Janeiro. Para a autora, as revistas ilustradas podem ser vistas como um meio de comunicação importante na construção de um Rio de Janeiro que se modernizava, ditando costumes e moda vindos de padrões estéticos estrangeiros. As publicações escolhidas para análise são: *O malho* (1902-1954), *Revista da Semana* (1900-1940), *Fon-Fon!* (1907-1958), *O Novo Correio das Modas* (1852-1854) e *A Estação* (1879-1904).

Encerramos esta edição com o ensaio *Obra póstuma: sobre estratégias autotanatográficas*, de Thiago Vinícius Ferreira, sobre a obra de Gedley Braga a partir da mítica da morte desenvolvida pelo artista. O autor busca refletir sobre a construção de um olhar póstumo para a produção como parte de uma tradição ficcional de escrita autotanatográfica, uma estratégia de autobiografia póstuma.

Os agradecimentos especiais desta Edição se dirigem aos Diretores da FCH Professor Antônio Marcos Nohmy e João Batista de Mendonça Filho; à Coordenadora do Mestrado em Estudos Culturais Contemporâneos da Universidade FUMEC, Professora Astréia Soares; ao Coordenador do curso de Publicidade e Propaganda da FCH, Professor Sérgio Arreguy; ao Professor Ismar Madeira, Coordenador do curso de Jornalismo da FCH; à Professora Maria Cristina Leite Peixoto, quem coordenou o presente dossiê, à Luciana Vilhena, criadora da capa desta edição; ao *designer* gráfico Daniel Washington e a todos os professores e profissionais envolvidos nesse árduo, porém gratificante, processo de editoração da Revista *Mediação*.

Boa leitura!

Rodrigo Fonseca e Rodrigues
Luiz Henrique Barbosa
Editores

Corpo, repressão e sexualidade: a literatura como espaço de transgressão

José Aparecido Oliveira

Resumo

Este trabalho realiza um breve percurso histórico sobre as ancestrais tradições literárias que atuam como discurso fundante da longa história de repressão sexual, no ocidente, para se compreender a literatura homoerótica como espaço de contestação e realocação das sexualidades dissidentes. A partir das sutis manifestações do homoerotismo gótico, percebe-se a emergência de uma literatura gay, notadamente marginal nos círculos literários, bem como da ampliação da temática homoafetiva na ficção televisiva e mais recentemente na publicidade, fruto do engajamento, conforme questões identitárias, de profissionais ligados à literatura e à teledramaturgia.

Palavras-chave: *Literatura. Sexualidade. Homoerotismo. Ficção televisiva.*

Introdução

A matriz judaico-cristã da civilização ocidental construiu uma visão deformada da sexualidade humana. É o que se conclui quando se percebe a moral cristã como um divisor de águas na compreensão daquilo que seja moralmente aceitável para a vivência e expressão da sexualidade, sobretudo quando se trata de analisar a construção discursiva que relegou a homoafetividade ao silêncio e à condenação. Historiadores e pesquisadores (GREENBERG, 1988, p. 1-21) ressaltam que a homoafetividade raras vezes foi objeto de desaprovação social, legal, moral ou religiosa ao longo da história.

Comum em diversas tribos pré-históricas, a prática homossexual possui registros entre os egípcios, os gregos, os persas, os romanos e os indianos. Na cultura judaica iniciam-se os poucos registros de sua condenação, que depois veio a ser fundamento para a visão cristã, o que demonstra certa aceitação desse comportamento antes da imposição das normas sexuais judaicas, cristãs e islâmicas (NAPHY, 2006, p. 16). Em contraste com o moralismo ocidental, os povos orientais possuíam uma *ars erótica* (FOUCAULT, 1988, p. 57), na qual o prazer era tido em toda sua intensidade e força mística. Tomemos como exemplo obras repletas de conteúdos eróticos como *As Mil e uma Noites*; *Cantares de Salomão* e *Kama Sutra*. Em suas respectivas civilizações de origem não se percebe a reprovação moral comum no Ocidente.

Nos registros da religiosidade indiana, os deuses tinham relações sexuais com vários indivíduos de ambos os sexos, assim como na cultura chinesa, em que o sexo não era associado apenas aos fins de procriação (NAPHY, 2006, p. 30-33). Entre os gregos, a prática homossexual ocorria entre os soldados e também na educação de jovens, conhecida como pederastia – este termo ganhou forte carga pejorativa a partir da moral judaico-cristã. Para Sócrates (469-399), o sexo entre homens e mulheres tinha a única função de procriação, enquanto as relações homoafetivas deveriam ser preservadas na cultura grega. Estas relações baseavam-se na amizade e nos laços de amor com homens mais velhos, para absorver suas virtudes e seus conhecimentos filosóficos (WILLIAMS, 1999).

A condenação da prática homossexual acentua-se no conflito da moral judaica com a visão helênica. Ela também segue a visão deturpada e repressora da sexualidade humana a partir do dualismo de Platão, absorvido pelo cristianismo e responsável por uma longa história de repressão da sexualidade. Duas ancestrais tradições literárias nos auxiliam a compreender o discurso fundante que se cristalizou no ocidente para marginalizar as relações sexuais fora do modelo familiar reprodutivo e heterossexual. A primeira tradição está nas narrativas dos heróis: as narrativas míticas do *Gênesis* e a Mitologia Grega (OLIVEIRA, 2014, p. 185-186). Começamos com o texto hebraico em *Gênesis* 6.1-2,4:

Como se foram multiplicando os homens na terra, e lhes nasceram filhas, vendo os filhos de Deus que as filhas dos homens eram formosas; tomaram para si mulheres, as que, entre todas, mais lhes agradaram.
Ora, naquele tempo havia gigantes na terra; e também depois, quando

os filhos de Deus possuíram as filhas dos homens, as quais lhes deram filhos; estes foram valentes, varões de renome, na antiguidade (BÍBLIA SAGRADA, 1993).

No caso da Mitologia Grega, os heróis são filhos da relação entre deuses e humanos. Um deles é Teseu, herói ateniense que, em algumas versões do mito, nasceu após o deus Poseidon violentar sua mãe Etra, esposa de Egeu, na mesma noite em que ela o conheceu (COMTE, 1994, p. 34). Mas é Hércules (ou Hércules), filho de Zeus e da mortal Alcmena, esposa de Anfitrião, o maior de todos os heróis gregos. Para seduzi-la, Zeus assumiu a forma de Anfitrião enquanto este estava fora. Aqui o erotismo associa-se a uma espécie de amor idealizado. Para que um deus viesse a desejar um ser humano, é porque esse possuía atributos de beleza e sensualidade capazes de atrair os seres celestes. Uma noção sobre o amor e o sexo muito diferente daquela que a moral cristã cunhou no ocidente.

Nas duas narrativas míticas está a noção de que os heróis, notáveis por seus feitos, são provenientes de relações entre deuses e seres humanos, sem o consentimento dos últimos. É justamente esse caráter de tentação, de queda do divino ante os atributos sensuais do humano que a narrativa bíblica associa os “valentes famosos da antiguidade” às violações das mortais por seres divinos. O texto hebraico, seguramente dependente das tradições míticas ancestrais que valorizavam o arquétipo do herói nas mitologias gregas, conserva o aspecto mitológico, mas confere-lhe uma condenação moral nos versos seguintes de *Gênesis* 6.5: “Viu o Senhor que a maldade do homem se havia multiplicado” (BÍBLIA SAGRADA, 1993). O dilúvio teria sido o castigo por essa tentação, antecipando um juízo moral sobre um padrão de relações consideradas desviantes pela moral judaica.

A partir de *O livro dos vigilantes*, obra apócrifa famosa e influente, sobretudo entre os cristãos, presente na versão mais antiga em 1 Enoque 6-11, também atestada em manuscritos aramaicos de Qumran (4QEnoque Aramaico), foi introduzida a noção da cisão no céu com o mito sobre anjos vigilantes que perderam sua glória por causa do desejo carnal, gerando os gigantes conhecidos como *nephilim* (decaídos), que incitam a violência, a cobiça e a luxúria (LAZARINI NETO, 2006, p. 7).

É perceptível, a partir da comparação entre estes dois conjuntos discursivos, a reprovação moral com que a cultura judaica faz do padrão de relações sexuais compartilhado pelos gregos, o que reforça a compreensão de que a homoafetividade, prestigiada entre os helênicos, terá igual desaprovação nos escritos do Antigo Testamento. A partir de então, ter desejo sexual que não estivesse dentro dos padrões reprodutivos, familiares e heteronormativos, passou a significar estar possuído por visões, memórias, e desejos próprios de pessoas que foram tomadas por seres decaídos – construindo assim a noção de “queda”. Com a condenação da moral judaica sobre o imaginário erótico divinizado, resta-nos perguntar sobre como a sexualidade foi vista na civilização ocidental. Será a partir de uma visão sobre a filosofia de Platão que o cristianismo terá

sua segunda tradição discursiva para alicerçar seu conteúdo moral a respeito do corpo e da sexualidade.

O dualismo corpo-consciência

A história de preconceito, repressão, sofrimento físico e psíquico ligado à sexualidade no mundo ocidental tem forte ligação com dicotomia corpo-consciência de Platão. No pensamento grego havia a tendência de explicar o ser humano não como unidade integral, mas composto por duas partes diferentes e separadas: o corpo (material) e a alma (espiritual e consciente). Não era do corpo que a Filosofia se ocupava, mas do espírito e de sua superioridade em relação ao corpo. É o dualismo psicofísico, ou seja, a dupla realidade da consciência separada do corpo (ARANHA; MARTINS, 2003, p. 311).

A dicotomia corpo-consciência já aparece no pensamento grego no séc. V a.C. com Platão. Para ele, a alma, antes de se encarnar, teria vivido a contemplação do mundo das ideias, onde tudo conheceu por simples intuição, ou seja, por conhecimento intelectual direto e imediato, sem precisar dos sentidos. Quando – por necessidade natural ou expiação de culpa – a alma se une ao corpo, ela se degrada, pois se torna prisioneira dele. A alma humana passa então a se compor de duas partes, uma superior (a alma intelectual) e outra inferior (a alma do corpo). Esta última é irracional e se acha dividida em duas partes: a irascível, impulsiva, localizada no peito; e a concupiscível, localizada no ventre e voltada para os desejos de bens materiais e apetite sexual (ARANHA; MARTINS, 2003, p. 311).

Essa noção influenciará profundamente os escritos do apóstolo São Paulo, que também vê o corpo como ocasião de corrupção e decadência moral, caso a alma (espírito) superior não controle as paixões e os desejos. Com a visão platônico-cristã que separa o amor espiritual do amor carnal, ligando o sexo ao pecado, a não ser pela finalidade da reprodução, surge o ascetismo dos monges na Idade Média, que impunha flagelos e abstinências como forma de controlar o desejo.

A Reforma Protestante também seguiu a visão do prazer como perigo, que devia ser contido por meio dos ideais ascéticos, sendo o trabalho um meio de purificação e possibilidade de se evitar pensar e estimular desejos. Com a emergência da moral burguesa, o corpo também foi controlado pelo trabalho, constituindo um processo de “dessexualização e deserotização do corpo” (ARANHA; MARTINS, 2003, p. 326). Assim o capitalismo também segue na esteira da repressão sexual para regular os corpos para produzir conforme os interesses hegemônicos.

A repressão homossexual

Nessa trajetória de repressão, a homoafetividade e a sexualidade feminina foram fortemente reprimidas e silenciadas. A homoafetividade foi ainda mais vitimada pelo preconceito, pois não seguia os padrões reprodutivos, familiares ou heteronormativos. Daí sua condição de quase invisibilidade ao longo da história ocidental – a Igreja condenava as práticas que nem

sequer poderiam ser nomeadas, pois desde o século XII, qualquer relação sexual não procriadora implicava a acusação de “comportamento animal” (NAPHY, 2006, p. 75).

No século XIV, os homossexuais e adúlteros eram condenados à morte, pois foram vistos, junto com judeus e hereges, como responsáveis pelo castigo trazido pela Peste Negra que dizimou milhares de pessoas na Europa (NAPHY, 2006, p. 105). Na Inglaterra a força persistiu até o século XIX para punir relações homossexuais, sendo que, em 1895, o escritor irlandês Oscar Wilde foi condenado a dois anos de prisão com trabalhos forçados pelo delito do *amor que não ousa dizer o nome*. No Brasil, índios, escravos e luso-brasileiros de comportamento homossexual foram alvo não só do Tribunal da Inquisição (1536-1821), mas também da forte repressão local.

Essa dupla repressão – da moral cristã e depois do capitalismo – foi vista como a “hipótese repressiva” – a sociedade vive, desde o séc. XVIII, uma fase ainda maior de repressão sexual. Nessa fase, o sexo se reduz à sua função reprodutora e o casal passa a ser o “modelo”. O que sobra torna-se “amor mal” – expulso, negado e reduzido ao silêncio.

Contrário a essa hipótese, Foucault afirma que desde o séc. XVIII o que ocorreu não foi repressão, mas uma espécie de ampliação discursiva sobre “as sexualidades periféricas” (1988). Em vez do silêncio da repressão, detalhes dessas sexualidades não conjugais, não reprodutivas, não heterossexuais foram classificadas a partir do confessionário cristão, e depois encerradas na educação familiar, na pedagogia das escolas, nas clínicas, nos hospitais, com o objetivo não de reprimir, mas de regulá-lo, conforme disciplina e controle internos sobre o indivíduo.

[...] que o homem ocidental há três séculos tenha permanecido atado a essa tarefa que consiste em dizer tudo sobre seu sexo; que, a partir da época clássica, tenha havido uma majoração constante e uma valorização cada vez maior do discurso sobre o sexo; e que se tenha esperado desse discurso, cuidadosamente analítico, efeitos múltiplos de deslocamento, de intensificação, de reorientação, de modificação sobre o próprio desejo (FOUCAULT, 1988, p. 26).

A proliferação de discursos sobre o sexo criou mecanismos de poder para seu deslocamento e controle. A sexualidade feminina e infantil, depois de reconhecidas, foram reprimidas. Mulheres que queriam sentir prazer foram rotuladas como anormais, históricas. Era necessário desencorajar essas condutas, vistas como contrárias à natureza. Daí que o sexo deveria se circunscrever ao casamento, sendo a contracepção desencorajada (GIDDENS, 1993, p. 31). Vista como um campo de poder, a sexualidade foi circunscrita aos dispositivos de controle sobre os desejos que atuavam como mecanismos não apenas de repressão, mas de coerção sobre comportamentos para atender interesses estatais. Toda essa regulação e deslocamento compunha o processo de formação dos estados modernos, interessados num controle biopolítico da população,

mediante a domesticação do corpo e do prazer (FOUCAULT, 1988). A segregação da homoafetividade, conforme essa estratégia de poder, corresponderia à normatização de uma identidade fixada, que deveria expurgar tudo aquilo que fosse considerado desviante.

A sodomia [...] era um tipo de ato interdito e ao autor não era mais que seu sujeito jurídico. O homossexual do século XIX torna-se uma personagem: um passado, uma história, uma infância, um caráter, uma forma de vida; também é morfologia, com uma anatomia indiscreta e, talvez, uma fisiologia misteriosa. Nada daquilo que ele é escapa a sua sexualidade. Ela está presente em todo o seu ser: subjacente em todas as suas condutas, posto que constitui seu princípio insidioso e indefinidamente ativo; inscrita sem pudor em seu rosto e seu corpo porque consiste em um segredo que sempre se trai [...] A homossexualidade apareceu como uma das figuras da sexualidade quando foi rebaixada da prática da sodomia a uma sorte de androginia interior, de hermafroditismo da alma. O sodomita era um reincidente, o homossexual é, agora, uma espécie (FOUCAULT, 1988, p. 43-44).

A regulação sexual mediante o discurso na civilização ocidental perderia espaço com os movimentos de emancipação da mulher e a revolução sexual na década de 1960, caracterizando o que Giddens chama de transformações na sexualidade e intimidade (1993). A mulher obteve um papel fundamental nessa transformação ao alcançar maior acessibilidade do ponto de vista sexual, pois “deixaram de ser tolerantes perante a perspectiva de que se devem comportar de maneira diferente dos homens” (GIDDENS, 1993, p. 22).

Concentro-me em uma ordem emocional em que as mulheres – as mulheres comuns, que tratam de suas vidas cotidianas, e também os grupos conscientes feministas – foram pioneiras em mudanças de grande importância (GIDDENS, 1993, p.10).

Essa transformação pode ser vista também como uma transgressão silenciosa, mas deslocadora para reconstruir novas posturas que pudessem colocar não apenas uma nova conduta sexual para as mulheres, mas também a possibilidade de recolocar a temática da homoafetividade frente às suas interfaces com a política, a moral, a religião, a literatura e o poder hegemônico. Não apenas as mulheres querem ter direito ao prazer, à escolha do parceiro e à possibilidade de vivência do amor romântico. Homossexuais também buscam emergir de sua condição marginal, de seu estigma bestial, do silêncio imposto aos seus afetos e desejos. Querem sair do anonimato e da invisibilidade a que foram submetidos – ou da condição de aberração e anormalidade – para obter o direito de manifestar publicamente sua condição, trocar carícias e ocupar os espaços tal como os demais indivíduos.

Homoerotismo e contestação

É com essa perspectiva que percebemos que a multiplicação dos discursos engendra, posiciona, marginaliza, mas, em outro sentido, também abre portas para construir possibilidades e novos realocamentos de aceitação da condição homossexual, sobretudo a partir da literatura, da mídia e, mas recentemente, da publicidade.¹

Não somente assistimos a uma explosão visível de sexualidades heréticas, mas, sobretudo – e esse é o ponto mais importante – a um dispositivo bem diferente da lei: mesmo que ele se apoie localmente em procedimentos de interdição, ele assegura, através de uma rede de mecanismos entrecruzados, a proliferação de prazeres específicos a multiplicação de sexualidades dispartadas (FOUCAULT, 1988. p. 48).

Giddens também observa o florescimento da homossexualidade, masculina e feminina como outro elemento do livre-arbítrio sexual nessa criação da sexualidade plástica, vista aqui como um elemento transgressor do cotidiano. Para ele, as consequências para a sexualidade masculina são profundas e trata-se muito mais de uma revolução inacabada, gerando um novo campo sexual além do “ortodoxo” (GIDDENS, p. 38), o que nos ajuda a compreender a atitude reacionária por parte de segmentos conservadores.

A emergência do que eu chamo de sexualidade plástica é crucial para a emancipação implícita no relacionamento puro, assim como para a reivindicação da mulher ao prazer sexual. A sexualidade plástica é a sexualidade descentralizada, liberta das necessidades de reprodução. Tem as suas origens na tendência, iniciada no final do século XVIII, à limitação rigorosa da dimensão da família; mas torna-se mais tarde mais desenvolvida como resultado da difusão da contracepção moderna e das novas tecnologias reprodutivas. A sexualidade plástica pode ser caracterizada como um traço da personalidade e, desse modo, está intrinsecamente vinculada ao eu. Ao mesmo tempo, em princípio, liberta a sexualidade da regra do falo, da importância jactanciosa da experiência sexual masculina (GIDDENS, 1993, p. 10; 38).

Relegada ao silêncio, duramente reprimida com violência, a homoafetividade transitou de forma marginal, sobrevivendo à invisibilidade. Com a multiplicação do discurso que operou um deslocamento dessa conduta (FOUCAULT, 1988), a homoafetividade teve que buscar alternativas para sua ex-

1 Após a ampliação da questão homossexual pela ficção televisiva no Brasil, assiste-se agora a adoção de publicidade voltada para o *Pink Money*. Os exemplos são a campanha para o Dia dos Namorados do perfume *Egeo* do Boticário e o vídeo do bombom *Sonho de Valsa*. O primeiro já teve mais de três milhões de visualizações no Youtube. O segundo apresentou um beijo gay nas redes sociais, deixando uma versão cortada para a televisão. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=p4b8BMnoIDI&feature=youtu.be>> Acesso em: 19 de dez. de 2018.

pressão. Apesar da forte repressão e condenação da sexualidade pela moral cristã, não cessou de haver no imaginário ocidental expressões culturais que lhe dessem suporte ou mesmo pudessem atuar como um viés de contestação, gerando assim uma literatura marginal, porém transgressora.

Enquanto a visão cristã reprimia a sensualidade, tida como a causa da queda dos anjos, não cessaram as possibilidades de alimentar as fantasias deste imaginário erótico, espécie de idealização de um amor estigmatizado. Inicialmente, a literatura foi o principal espaço para essa contestação, seguido recentemente do teatro, cinema e da ficção televisiva. Ainda que centrados primeiramente no vazio e na solidão dos sujeitos homossexuais, na recorrente experiência de amores impossíveis, com finais trágicos sobre suicídios e assassinatos, estas obras literárias tornaram-se espaço de reinvenção e (re)centramento dessas subjetividades.

Uma das primeiras referências à homoafetividade na literatura no ocidente está no romance gótico inicial, que marcava a paranoia de violência que assombrava homens e mulheres cujo desejo destoava da moral vigente. Esse gênero literário também pode ser visto por um erotismo contestatório à repressão sexual, pois recupera o aspecto místico da união entre humanos e decaídos, entre vampiros, monstros e os “desafortunados” que lhes atraíu. Esse amor místico do imaginário gótico atuava como válvula de escape para sentimentos e desejos reprimidos socialmente. Em uma sociedade conservadora e repressora, não haveria outra forma de representar práticas sexuais discriminadas e demonizadas não fosse a literatura gótica.

Mesclado com elementos do sobrenatural, o tom notívago e vampiresco, alguns textos como *A noiva de Corinto*, escrito por Goethe em 1797, trouxeram as primeiras referências a vampiros do sexo feminino na literatura. Já *Carmilla*, de Joseph Sheridan Le Fanu, teve viés lésbico, seguido de *Drácula* (1897), de Bram Stoker. Frankenstein, cuja autoria é atribuída a Mary Shelley em 1818, refere-se ao médico atormentado pelo medo da violência contra homossexuais (MISKOLCI, 2011, p. 307), personificada na sua criatura que lhe persegue: “*I shall be with you on your wedding night*”.²

As referências à homoafetividade nessas obras são frequentes, embora ainda sutis. Frankenstein tem início com uma carta do navegador inglês Walton, descrevendo à irmã a intenção de chegar ao Polo Norte:

[...] na companhia de um homem que simpatizasse comigo; cujos olhos respondessem aos meus. Você pode me chamar de romântico, minha irmã, mas eu amargamente sinto o desejo de um amigo (2004, p. 20).

Esse amigo teria sido o médico Frankenstein, resgatado por Walton. Frankenstein desilude Walton, afirmando que tivera no passado essa espécie de amigo (sentimento), embora o tivesse perdido.

Esses textos da literatura gótica são os inspiradores de autores contemporâ-

2 Estarei com você em sua noite de núpcias.

neos como Laurell Hamilton, com a série *Anita Blake: caçadora de vampiros*; *Crônicas vampirescas*, de Anne Rice e Stephanie Meyer, com a saga *Crepúsculo*, dentre outros, cujas adaptações cinematográficas acompanham o mesmo sucesso das edições impressas. Parece-nos que o diferencial dos romances contemporâneos, que alcançam bilhões em bilheterias e vendas de livros, é justamente a ênfase maior no aspecto erótico-romântico em detrimento do sobrenatural-terror daqueles que os precederam, já que são redigidos em uma época de melhor aceitação da homoafetividade.

Fora do gênero gótico e no âmbito da literatura brasileira, o romance erótico surge em obras como *Bom-Crioulo* (1895), de Adolfo Caminha – considerado o primeiro romance homoerótico no Brasil, *Pílades e Orestes* (1906), de Machado de Assis, *Frederico Paciência* (1947), de Mário de Andrade, e *O menino do Gouveia*, de Capadócio Maluco. Estas obras conviveram com a marginalidade da questão homoafetiva, pois não tiveram, nem na época, nem algum tempo depois, a devida discussão em função do interesse para a sociedade (SILVA; FERNANDES, 2011, p. 135).

Mas a emergência da condição de marginalidade coincide com a revolução sexual dos anos 1960-1970. Autores como Cassandra Rios e Caio Fernando Abreu, em pleno auge da ditadura militar, irão influenciar uma nova geração de escritores, capazes de não apenas questionar o padrão heteronormativo, mas também recolocar sujeitos, desejos e paixões homoafetivas para construir novas subjetividades.³ Trata-se agora de um gênero específico no campo da literatura, que condensa não apenas elementos estético-literários próprios, mas também político-ideológicos. Também se constitui numa ruptura ao padrão vigente da crítica literária tradicional por trazer representações da homoafetividade, tidas anteriormente como pornografia, pois, restringia-se a indivíduos vistos como efeminados, bestiais, sodomitas, invertidos, pederastas, assombrados pelo mal, aberrações contra a natureza. Alguns pesquisadores chegam a entender a literatura gay como uma crítica da cultura (SILVA; FERNANDES, 2011, p. 130). A representação deste homoerotismo daria voz a sujeitos de uma subcultura que reivindicam lugar em uma sociedade que não lhes assegurou direitos.

Críticos e pesquisadores do campo das Letras (SILVA, FERNANDES, 2011; SOUZA JÚNIOR, 2002) conferem à literatura homoerótica um espaço privilegiado para a representação da identidade homoafetiva, no qual os sujeitos homossexuais têm ali um universo próprio para se identificarem com as variadas e multifacetadas expressões da homoafetividade. Assim como a literatura produzida por mulheres só foi reconhecida a partir do séc. XIX, o mesmo ocorre nos últimos anos com a literatura de temática gay. O cânon literário, de tradição patriarcal e eurocêntrica, cede espaço, mesmo que limitado, para as novas formas literárias que garantam identidade e representação de minorias.

Campo fértil para os estudos culturais, a literatura gay transita entre aquilo

3 Destacam-se autores como João Silvério Trevisan, João Gilberto Noll, Giselda Laporta Nicolelis, Silvano Santiago, Marilene Godinho, Edson Gabriel, Antonio Gil Neto, Léo Dragone, Luís Capucho, Aguinaldo Silva, Gasparino da Mata, Ricardo Thomé, Jean-Claude Bernadet, Zeilton Alves Feitosa, Marcos Lacerda, Nelson Luiz de Carvalho, dentre outros.

que a moral designa pornográfico e o erotismo poetizado. Tais obras acenam para novas formas de representar as dimensões das sexualidades, ao mesmo tempo em que transgridem com as rotulações, os procedimentos discriminatórios, excludentes e heteronormativos no mundo ocidental. Trata-se de uma literatura transgressora, capaz de fixar espaços antes reclusos, de dar voz a sujeitos silenciados e ressignificar, junto com o teatro, cinema e a ficção televisiva (seriados e teledramaturgia) – os desejos, expressões e sexualidade dos homossexuais, o que constitui uma “reflexividade das práticas sexuais habituais, cotidianas” (GIDDENS, 1993, p. 40).

Considerações finais

Parece-nos plausível elencar todas essas manifestações culturais ao longo da história como um viés de contestação, ainda que lento ou marginalizado. Enquanto a moral ocidental condenava e deslocava toda sexualidade além dos limites da reprodução, associando-a à queda dos seres divinos ou bestializando-a, não cessaram as possibilidades de alimentar esse imaginário erótico homoafetivo, espécie de idealização e exteriorização amorosa.

No caso de teledramaturgia brasileira, integrante juntamente com a literatura homoerótica de um universo no qual se amplia a discussão por espaço e representação dos direitos dos homossexuais, ocorre um constante movimento de transformação da representação dos personagens gays. Não apenas se humanizam, com novas subjetividades, mas também proliferam o número de personagens, chegando a serem protagonistas em algumas tramas. Bem mais acessível ao grande público que o livro, teatro e cinema, a telenovela no Brasil contribui ainda mais com possibilidades discursivas reconstituintes de uma expressão de amor silenciada, castigada, reprimida, deslocada ao segredo, ao mistério, ao não lugar, bestializada.

Concordamos com Giddens sobre a recusa de ver certas manifestações culturais de forma pejorativa, a exemplo do escândalo que a obra *Emma Bovary* causou quando publicada em 1857, por Flaubert.

O consumo ávido de novelas e histórias românticas não era em qualquer sentido um testemunho de passividade. O indivíduo buscava no êxtase o que lhe era negado no mundo comum. Vista deste ângulo, a realidade das histórias românticas era uma expressão de fraqueza, uma incapacidade de se chegar a um acordo com a auto identidade frustrada na vida social real. Mas a literatura romântica era (e ainda é hoje) também uma literatura de esperança, uma espécie de recusa. Frequentemente rejeitava a ideia da domesticidade estabelecida como o único ideal proeminente (GIDDENS, 1993, p. 55).

Entendemos a partir da noção de cotidiano, que a representação da sexualidade em todas essas expressões culturais, principalmente na literatura e na ficção televisiva, pode ser compreendida como uma ruptura, uma forma de contestação da moral e repressão vigentes na história da civilização cristã. Essa

marginalidade da sexualidade ali representada, reprimida no campo social e demonizada enquanto representação cultural, remete-nos ao entendimento das instâncias do cotidiano, capazes de irromper com a aparente inércia do real.

A vida cotidiana não está “fora” da história, mas no “centro” do acontecer história. É a verdadeira essência da substância social... As grandes ações não cotidianas que são contadas nos livros de história partem da vida cotidiana e a ela retornam. Toda grande façanha histórica concreta torna-se particular e histórica precisamente graças a seu posterior efeito na cotidianidade (HELLER, 2000, p. 34).

Essa hipótese se apoia nos movimentos, lentos, porém constantes, das ditas “transgressões” percebidas não apenas nos comportamentos tidos como desviantes ou nos ecos que reverberam em algumas manifestações culturais, tais como o erotismo nas artes plásticas e na literatura. É justamente essa atuação, tanto nas práticas quanto nas manifestações culturais, que apontam o caráter transgressor de uma sexualidade reprimida, porém não abafada. Logo, o fazer marginal destes “atores bêbados, poetas, prostitutas, vagabundos, que dominam os signos escondidos na arquitetura do banal” (PEREIRA, 2007, p. 68), apontam para um novo olhar do pesquisador das ciências sociais.

O cotidiano não é um conceito que se pode, mais ou menos, utilizar na arena intelectual. É um estilo no sentido de [...] algo abrangente, de ambiente, que é a causa e o efeito, em determinado momento, das relações sociais em seu conjunto o estilo pode ser considerado, *stricto sensu*, uma “encarnação” ou ainda a projeção concreta de todas as atitudes emocionais, maneiras de pensar e de agir, em suma, de todas as relações com o outro, pelas quais se define uma cultura (MAFFESOLI, 1995, p. 64).

Esses “heróis anônimos do cotidiano” (CERTEAU, 1994), imersos em suas práticas rotineiras, potencializam as possibilidades de transformação, além de nos auxiliarem a compreender como essas forças se interagem na capilaridade social, pois “o cotidiano de cada um se enriquece pela experiência própria e pela do vizinho, tanto pelas realizações atuais como pelas perspectivas de futuro” (SANTOS, 2004, p. 173).

As formas de elevação acima da vida cotidiana que produzem objetivações duradouras são a arte e a ciência”... “o reflexo artístico e o reflexo científico rompem com a tendência espontânea do pensamento cotidiano, tendência orientada ao Eu individual-particular. A arte realiza tal processo porque, graças à sua essência, é autoconsciência e memória da humanidade;... na medida em que desantropocentrista (ou seja) deixa de lado a teologia referida ao homem singular) (HELLER, 2000, p. 43).

Há um viés de contestação e provocação também na ficção televisiva. É parte justamente de uma transgressão, apelativa talvez, mas busca realçar possibilidades de uma sexualidade cujo comportamento fora dos padrões de reprodução sempre foi considerada marginal, reprimida e manipulada. Desde os sussurros iniciais da literatura, do teatro, do cinema e, mais recentemente a ficção televisiva, as linguagens e a representação incômoda da homoafetividade chegam até milhares de pessoas, diariamente. Com a ficção televisiva, principalmente a telenovela, desmistifica-se a visão demoníaca e bestial da homoafetividade, seus sujeitos saem dos guetos, dos prostíbulos, dos infernos pornográficos, das clínicas e sanatórios, dos confessionários e do não lugar a que estavam relegados. O padrão de representação pode estar longe do que realmente sejam os homossexuais, restritos a condutas introspectivas, relacionamentos furtivos e sutis, tal como nas primeiras obras literárias de caráter homoerótico. Todavia, a ficção televisiva, por seu caráter folhetinesco, foge um pouco ao padrão de:

[...] histórias pessimistas, de amores impossíveis que terminam de forma trágica, refletindo assim as autoras sobre a impossibilidade de levar normalmente uma relação lésbica (SIMONIS, 2007, p. 107-140, tradução nossa).

Com personagens refinados, bem sucedidos financeiramente e proeminentes, tem-se a impressão de fantasiar a homoafetividade. Todavia, a ficção televisiva auxilia a recentrar, pela constante exposição, esses indivíduos, reolocando essas subjetividades novamente, transgredindo possibilidades e, junto com as demais expressões culturais, participando também na luta por emancipação de sua condição homossexual ao ampliar um debate restrito antes aos círculos próprios da cultura gay. Não sem reações, não sem violência, não sem o levante conservador de diversos setores na sociedade. Só que estas transformações vão se estender continuamente até que todos se reconheçam, na vida e na ficção, como parte do mesmo todo.

Body, repression and sexuality: literature as a space of transgression

Abstract

This work makes a brief historical passage regarding the ancestral literary traditions that act as a founding discourse of the long history of sexual repression in the West to understand the homoerotic literature as a space for contestation and reallocation of dissident sexualities. From the subtle manifestations of Gothic homoeroticism, one can see the emergence of a gay literature, especially marginal in literary circles, as well as the extension of the homoaffective theme in television fiction and more recently in advertising, as a result of the engage-

ment, according to identity issues of literature and soap opera professionals.

Keywords: *Literature. Sexuality. Homoeroticism. Television fiction.*

Referências

ARANHA, Maria Lúcia de Arruda; MARTINS, Maria Helena Lopes. **Filosofando:** introdução à filosofia. 2. ed. rev. atual. São Paulo: Moderna, 1993.

BÍBLIA SAGRADA. A. T. **Gênesis.** Tradução de João Ferreira de Almeida. Edição rev. e atual. São Paulo: Sociedade Bíblica do Brasil, 1993.

NAPHY, W. **Born to be gay:** história da homossexualidade. Lisboa: Edições 70, 2006.

CERTEAU, M. **A invenção do cotidiano I:** as artes do fazer. Petrópolis: Vozes, 1994.

COMTE, Fernand. **Os heróis míticos e o homem de hoje.** São Paulo: Loyola, 1994.

FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade I:** a vontade de saber. Tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1988.

GIDDENS, Anthony. **A transformação da intimidade:** sexualidade, amor e erotismo nas sociedades modernas. São Paulo: Unesp, 1993.

GREENBERG, David A. **The construction of homosexuality.** Chicago: University of Chicago Press, 1988.

HELLER, Agnes. **O cotidiano e a história.** Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2000.

LAZARINI NETO, Antonio. O mal: transformações do conceito na tradição judaico-cristã. **Revista Theos**, 2. ed. 2006. Disponível em: <http://www.revistatheos.com.br/Artigos%20Anteriores/Artigo_02_03.pdf>. Acesso em: 20/08/2013.

MAFFESOLI, Michel. **A contemplação do mundo.** Porto Alegre: Arte Ofícios, 1995.

MISKOLCI, Richard. Frankenstein e o espectro do desejo. **Cad. Pagu**, Campinas, nº 37, Dec. 2011. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-83332011000200013&lng=en&nrm=iso>. Acesso em: 20/08/2013. <http://dx.doi.org/10.1590/S0104-83332011000200013>.

OLIVEIRA, José Aparecido. Narrativas mitológicas no imaginário do erotismo gótico In: ARAUJO, Denise A; CONTRERAS, Malena S (Org). **Teorias da imagem e do imaginário.** Salvador: Compós, 2014. p. 177-194. Disponível em: <http://www.compos.org.br/data/teorias_da_imagem_e_do_imaginario.pdf> Acesso em: 18/04/2015.

PEREIRA, Wellington. A comunicação e a cultura no cotidiano. **Revista Famecos:** mídia, cultura e tecnologia. Porto Alegre, n. 32, abril. 2007. Disponível em: <<http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/revistafamecos/article/viewFile/3416/2679>> Acesso em: 18/07/2013.

SANTOS, Milton. **Por uma outra globalização:** do pensamento único à consciência universal. Rio de Janeiro: Record, 2004.

SILVA, Antonio de Pádua Dias; FERNANDES, Carlos Eduardo Albuquerque. Crítica Literária ou Cultural? Caminhos críticos da literatura de temática gay. **Crítica Cultural.** Palhoça, SC, v. 6, n. 1, jan/jul, 2011. Disponível em: <http://www.portaldeperiodicos.unisul.br/index.php/Critica_Cultural/article/view/729> Acesso em: 20/08/2013.

SILVA, Juremir. **As tecnologias do imaginário.** Porto Alegre: Sulina, 2003.

SIMONIS, A. Silencio a gritos: discurso e imágenes del lesbianismo em la literatura. In: SIMONIS, A. **Cultura, homosexualid y homofobia.** Barcelona: Editorial Laertes, 2007.

SOUZA JÚNIOR, José Luiz Foureaux de. **Literatura e homoerotismo:** uma introdução. São Paulo: Scortecci, 2002.

Ciber-cidadania em rede: mobilização e articulação virtual do movimento ocupaminc-MA

José Ferreira Junior
Conceição de Maria Belfort de Carvalho
Donny Wallessons dos Santos
Marcelo Seabra Nogueira Mendonça Lima

Resumo

A reflexão acerca da ciber-cidadania em rede desenvolvida pelo movimento OcupaMinC-MA objetiva analisar sua organização com foco nas formas de articulação no meio virtual. Apresenta reflexões sobre processos, categorias e práticas inerentes às formas de organização social em rede. Analisa a página oficial da ocupação em questão no site Facebook a fim de verificar os mecanismos de ciberativismo e ciber-cidadania que o movimento utilizou para articular seus protestos, aliada ao arcabouço teórico de autores como Lévy (1999, 2002, 2003, 2017), Castells (2013), Cremades (2009), Di Felice (2013), Duran (2008), Kunsch (2018), Recuero (2005), Santos (2013), dentre outros, que discutem noções de cibercultura, sociedade em rede, comunidades virtuais, ciber-cidadania, ciberespaço, micropoder, ocupações artísticas e conceitos base sobre movimentos sociais. Resulta na percepção do OcupaMinC-MA enquanto movimento de ocupação artística que se utilizou do ciberativismo como ferramenta de mobilização e articulação social, com potencialidades para novos estudos do conteúdo produzido em sua página do Facebook para compreensão da concepção de ciber-cidadania.

Palavras-chave: *OcupaMinC-MA. Sociedade em rede. Ocupação Artística. Cibercidadania. Extinção do MinC.*

Introdução

Em rede a sociedade se organiza. Para Castells (2000), essa afirmação vai além de apenas uma ótica para compreender o contemporâneo paradigma da organização social, abrangendo um nível de reflexão mais profunda. Ao lançar um olhar sobre as Tecnologias de Informação e Comunicação (TICs), o autor identifica um processo dialético em seu uso: ao passo que são criadas pelo Homem, ao Homem promovem mudanças em suas práticas comportamentais. Onde antes se tinha cartas, correspondências e telegramas, agora se tem também mensagens instantâneas, comunicações agenciadas por computadores e múltiplos níveis de conexão em rede.

Colocam-se em foco os reflexos desse novo paradigma nos processos comunicacionais e na organização social. Para Lemos (2008), essa incorporação das TICs na sociedade se dá pela relação simbiótica emergente das telecomunicações entre a sociedade, a cultura e as novas tecnologias da microeletrônica, resultando em profundas mudanças no comportamento social. Em primeira instância, fatores geográficos não mais são empecilhos para a troca de informações, basta ter acesso a uma TIC e estar conectado à internet para se comunicar com alguém em qualquer lugar do mundo.

Instaura-se então uma onda tecnológica que a todos conecta no mesmo banho de comunicação interativa (LEMOS, 2008). Com isso, cabe elencar uma problematização no cerne desse artigo: se em rede nos organizamos, em rede também protestamos? Castells (2013) crê que sim. E não apenas crê nessa possibilidade, como aponta as redes virtuais como um forte vetor para os movimentos sociais em sua obra **Redes de indignação e esperança**, as quais não somente intitula sua análise dos movimentos sociais contemporâneos, mas também as situa como bússola para orientar o olhar acerca dessas novas práticas de ocupação e luta social.

A transição do virtual para o empírico pode ser vista nos movimentos de ocupação dos prédios do Instituto de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) em diversas capitais brasileiras. O ato, como pontua Barbalho (2017), foi desencadeado pela crise gerada em virtude da extinção do Ministério da Cultura (MinC), pelo governo interino de Michel Temer, amplamente divulgada no campo midiático, haja vista o poder simbólico da cultura para a produção de notícias na agenda da mídia nacional.

Nessa assertiva, este trabalho debruça-se especificamente sobre o *OcupaMinC-MA*, movimento de ocupação do IPHAN do Maranhão, como estratégia de impor pressão para a restauração do MinC e diversas outras pautas agregadas no decorrer do ato. É importante ressaltar que um dos autores deste artigo participou ativamente do movimento na condição de ocupante em tempo integral, do início ao fim, participando diretamente da organização, articulação, assembleias, grupos de trabalho e contato direto com grupos culturais e movimentos sociais que contribuíssem com atividades da programação cultural realizada, acarretando em alguns relatos pessoais descritivos das ações desenvolvidas durante a ocupação. Assim, disserta-se em três seções acerca da organização social em redes, como mecanismo de mobilização e articular-

lação social, das concepções de micropoder, cidadania e suas configurações no ciberespaço e, por fim, tratar-se dos movimentos de ocupação, com foco na articulação e mobilização gerada pela sua página na plataforma *Facebook*, ideia de micropoder gerada especificamente pela ocupação ocorrida no prédio do IPHAN de São Luís.

A luta social em redes: entre o real e o virtual, o Ocupa-MinC-MA se articula

Com o desenvolver do ser humano, a organização em redes se tornou uma prática comum a todos os povos, por mais diferentes que sejam os comportamentos sociais que permeiam determinada população. Cabe compreender que, entre si, a sociedade se organiza em redes – seja em prol de um culto, um objetivo maior, um líder, ou simplesmente para maximizar a sobrevivência individual (MIZRUCHI, 2006).

O que Castells (2000, p. 497) põe em cheque ao inserir as TICs no ambiente da organização social é o reflexo que essas tecnologias promovem a tais práticas organizacionais. Nessa linha de pensamento crê-se que tais tecnologias não são formadoras da sociedade, mas sim incorporadas por elas, de forma a promover novas formas de agenciamentos, assim como mediações que alavancam os processos sócio-comunicacionais dos indivíduos.

Redes constituem a nova morfologia de nossas sociedades e a difusão da lógica de redes modifica de forma substancial a operação e os resultados dos processos produtivos e de experiência, poder e cultura. Embora a forma de organização social em redes tenha existido em outros tempos e espaços, o novo paradigma da tecnologia da informação fornece a base material para sua expansão penetrante em toda a estrutura social. (CASTELLS, 2000, p. 497)

Imersa em um banho tecnológico, a sociedade se aprofunda em novas práticas de interação social, das quais Lévy (1999; 2002; 2003) identifica dois formatos: como cibercultura (em nível de práticas culturais e comportamentais na internet) e ciberespaço (o ambiente virtual ocupado em rede, tornando praticáveis a nuance da cibercultura). No coração desse novo paradigma de organização social, assim como novos espaços virtuais para as redes se organizarem e ocuparem, denota-se um padrão de organização social mais específico e inerente à cibercultura: as comunidades virtuais.

Ao inserir a ocupação social em um antro do ciberespaço é possível “dispor de um espaço qualitativo, dinâmico, vivo da humanidade em vias de se auto-inventar, produzindo seu mundo.” (LÉVY, 1999, p 15). E nesse novo mundo rizomático e autopoietico, cujas relações de poder se tornam mais horizontais e menos hierárquicas, onde há inteligência coletiva, uma organização colaborativa e uma conexão instantânea, ao mesmo tempo local e global, localiza-se o cerne das comunidades virtuais.

Para Recuero (2005), a teorização do que é uma “comunidade” tem seu ber-

ço na episteme da sociologia, que em um primeiro momento atrelou o conceito de “comunidade” para apenas organizações de núcleos familiares. Mas, com a evolução do pensamento sociológico, tal concepção se torna mais branda, passando a transcender de apenas uma organização familiar, para organizações sociais entre grupos humanos.

Na origem do termo, as primeiras considerações sobre comunidades virtuais as consideram como agregados sociais emergentes da Internet, formando redes de relações pessoais no espaço cibernético a partir da participação de um número considerável de sujeitos nas discussões públicas (RECUERO, 2005).

Ao adentrar no mérito das redes sociais em que tais comunidades virtuais se organizam, é possível, sob a ótica de Garton, Haythornthwaite e Wellman (1997, p. 75), conceituá-las de forma generalista e universal como todo e qualquer relacionamento agenciado pela multiconexão de indivíduos mediadas por tecnologias conectadas à internet.

Quando uma rede de computadores conecta pessoas ou organizações, ela é uma rede social. Da mesma forma que uma rede de computadores é um conjunto de máquinas conectadas por cabos, uma rede social é um conjunto de pessoas (ou organizações ou outras entidades sociais) conectadas por relações sociais, como amizades, trabalho conjunto, ou intercâmbio de informações. (GARTON, 1997, p. 75)

É possível, então, refinar a problematização proposta acima com a seguinte pergunta: se em rede nos organizamos e formamos comunidades virtuais, de que forma tais comunidades podem articular movimentos e lutas sociais? Para dar início à busca e responder a esse problema, se faz necessária uma aproximação ao pensamento de Tarja (2002, p. 43) no qual, mesmo tendo esse caráter de livre formação, as comunidades virtuais, em grande medida, são formadas diante um objetivo democrático comum aos seus indivíduos. Ao pôr em foco o caráter colaborativo de tal prática de organização, podemos entendê-las como:

[...] um conjunto de pessoas que estão interligadas entre si de forma democrática a partir de um propósito previamente definido e que utilizam o ciberespaço como um dos ambientes para a troca de experiências, informações e construção de novos saberes. As comunidades virtuais são constituídas, principalmente, pelas relações de colaboração e cooperação entre os membros dos grupos que a compõem. São as relações de colaboração e cooperação que mantêm as comunidades virtuais vivas. Enquanto existirem tais relações, as comunidades sobreviverão podendo, inclusive gerar novas comunidades. (TARJA, 2002, p. 43)

Ao compreender a composição das comunidades virtuais, é necessário esmiuçar os pormenores dessa forma de organização virtual. Para Lévy (2000, p. 17), esse gênero de comunidade “[...] se constrói e se estende através da interconexão das mensagens entre si, por meio de sua vinculação perma-

nente com as comunidades virtuais em criação, que lhe dão sentidos variados e renovação permanente”. A organização virtual permite que tais formas de comunidade se desvançam do texto, tendo como fundamental princípio para sua perpetuação e manutenção as interações entre si.

Tamanho capacidade de articulação e organização social torna possível o que Lévy (2003, p. 28) conceitua como inteligência coletiva, sendo esta “[...] distribuída por toda parte, incessantemente valorizada, coordenada em tempo real, que resulta em uma mobilização efetiva das competências”. Ao ter em foco a organização social virtual em prol de um objetivo comum, como no caso do *OcupaMinC-MA*, a formação de uma inteligência coletiva se dá pela “[...] capacidade das comunidades virtuais de alavancar a expertise combinada de seus membros” (JENKINS, 2008, p. 54)

Ao unir as competências e qualidades individuais, em prol de uma causa que dá coesão ao movimento, a inteligência coletiva também não se limita única e exclusivamente ao meio virtual. Como se observa no *OcupaMinC-MA*, a pluralidade de perfis e habilidades dos seus integrantes conferiu ao movimento a capacidade de reivindicação e sensibilização, unindo as diversas histórias e depoimentos de artistas e produtores culturais de São Luís (Figura 1), a mensagem se fortalece, os ideais são firmados e as exigências são postas na mesa.



Figura 1 – Vídeo produzido pelo *OcupaMinC-MA* em campanha contra a diretora do IPHAN Nacional.

Fonte: Youtube, 2018.

Se em rede nos organizamos, em rede lutamos. Ao inserir movimentos sociais no contexto da cibercultura, a potencialidade em formar comunidades virtuais mostra-se como um benéfico recurso para a sensibilização de acontecimentos locais, que podem naturalmente reverberar em nível mundial. De tamanha sensibilidade, a união e de tal união, novos processos de ocupação social. Como aponta Castells (2013), os novos movimentos (ciber) sociais não se restringem apenas às mediações virtuais, muito pelo contrário, do ciberespaço toma-se o espaço físico, pois as redes de indignação e esperanças são fortes demais para serem apenas virtuais.

Observa-se que a linha entre a manifestação física e virtual se torna cada

vez mais tênue, não sendo possível que um movimento se delimite unicamente pelo espaço físico, assim como não se desenvolva única e exclusivamente pelo meio virtual. Percebe-se que o caráter híbrido do *OcupaMinC-MA* vale-se de iniciativas digitais para compor suas iniciativas, mas a ele não se limita. Em sua página oficial (Figura 2) tem-se o cerne do movimento: promover suporte (solicitando recursos, expondo as problemáticas, etc.), realizar chamadas para manifestações presenciais, sensibilizar a sociedade de seus propósitos, divulgar as iniciativas e tornar público e de livre acesso à realidade cotidiana do movimento (CASTELLS, 2013).



Figura 2 - Articulação virtual que converge para o presencial.

Fonte: Facebook, 2018.

Ao adotar tal forma de articulação social, é possível tornar global um movimento de caráter local, de forma a atribuir a possibilidade de sensibilização em maior escala, assim como torna mais rizomático e horizontal a organização, tornando possível que o movimento perpetue e se desenvolva e gere um sentimento de identidade e pertencimento, visto que todos estão engajados em mesmo nível, sem uma figura pronunciada de liderança. (CASTELLS, 2013)

Após essa breve aproximação com as formas de articulação virtual do *OcupaMinC-MA*, cabe aprofundar as reflexões para outros níveis: sabe-se que os movimentos sociais contemporâneos transitam de forma livre entre os ambientes físico e virtual para se organizarem, mas até que ponto essa inserção no mundo virtual torna efetivo o exercício da cidadania? Seria possível que, apesar de grande potencial de proliferação e sensibilização, essa forma de ativismo crie, de fato, ativistas engajados em determinada causa? Ou apenas ativistas de sofá munidos de *likes*?

Cidadania no ciberespaço: ciber-cidadão ou ativista de sofá?

É notável que a comunicação exerça um poder no mundo contemporâneo. Kunsch (2018) ressalta que este poder se dá mediante o controle da comuni-

cação, a qual se desenvolve em um espaço coletivo, imaterial e atemporal: o ciberespaço. Nele, conceitos antigos como o de cidadania, que acompanha a humanidade desde a pólis grega, precisa ir além de prerrogativas como igualdade dos indivíduos perante a lei ou do sufrágio universal. A cidadania precisou se reinventar para acompanhar as novas demandas políticas e sociais advindas da expansão da internet.

Castells (2013) apresenta-se como um dos principais entusiastas do papel da internet como instrumento de mudança social, a partir do pressuposto que os indivíduos poderão fortalecer-se em rede dividindo demandas universais, compartilhadas em tempo real, inspirando indignação e esperança aos quatro cantos do mundo.

Indo de encontro a isso, Oliveira (2011) crítica que as relações via redes sociais são frágeis, haja vista o distanciamento do indivíduo com a prática efetiva das ações políticas articuladas pelos movimentos, o que Xavier (2016) compreende como ações que não exigem engajamento efetivo, como *posts*, compartilhamentos e curtidas: o dito ativismo de sofá. Não obstante, tratando-se da participação dos sujeitos em movimentos de ocupação, Castells (2013) estabelece tanto os indivíduos que permanecem constantemente na ocupação, como os que colaboram virtualmente como peças fundamentais para a manutenção do movimento a partir da geração e difusão de conteúdos engajados com as pautas em discussão.

Para tratar do que é virtual Lévy (2017, p. 21) ratifica a falsa oposição entre real e virtual, entendendo a virtualização como um dos principais vetores de criação da realidade, no sentido de proporcionar uma desterritorialização do objeto, recortando a dimensão espaço-tempo e dando-lhes aspectos de “[...] ubiquidade, simultaneidade, distribuição irradiada ou massivamente paralela [...]”, denotando o conceito de ciberespaço enquanto uma migração da realidade empírica para a realidade virtual, não mantendo correspondência total com a primeira, mas trazendo novas categorias de relações e interações entre os indivíduos.

Observa-se que, mesmo indiretamente e distante da realidade empírica, o ativismo de sofá pode ser considerado o grande responsável pela difusão do movimento em escala global. A geração de conteúdo contínuo para a internet e a manutenção de respostas rápidas para os novos seguidores apresenta-se como valorosa estratégia de efetivar o exercício da cidadania através de cooptação de novos membros, fortalecendo, no caso, as ocupações.

Ao pensar a pauta da cidadania no que ele denomina de novos movimentos sociais, Santos (2013) destaca uma espécie de subjetividade-cidadania ao afirmar que a motivação desses sujeitos, além de política é anteriormente pessoal, social e cultural, mediante a prática da democracia participativa direta que, na perspectiva de Duran (2008), está presente nos coletivos de ocupação por meio do entrelaçamento entre o corpo do indivíduo e o corpo urbano, no sentido de estabelecerem-se vínculos sociais e afetivos nas relações pessoais e espaciais.

Considerando os movimentos sociais enquanto alavancas de mudança social, Castells (2013) aponta o padrão emergente de conexão em rede de múlti-

plas formas, enumerando-as de acordo com suas implicações na realidade empírica, isto é, categoricamente, “[...] embora esses movimentos geralmente se iniciem nas redes sociais da internet, eles se tornam um movimento ao ocupar o espaço urbano [...]”. Nesse sentido, Lemos (2003) refere-se ao ciberativismo enquanto práticas sociais associativas de utilização da Internet por movimentos politicamente motivados, com o intuito de alcançar suas novas e tradicionais metas, com o objetivo de dirimir a mediação de informações, além de promover ações livres e independentes (LEMOS, 2003).

Por sua vez, Di Felice (2013) defende que o ativismo digital não se restringe à internet, mas coloca-se como uma nova forma de ação social propiciada pela conectividade em redes e nas redes, constituindo a categoria de net-ativismo que, tal qual o ciberativismo, traz consigo a extrapolação espaço-temporal e o alargamento das ações sociais por meio da difusão de informações.

Por fim, para melhor ilustrar tais conceitos, destaca-se o estudo realizado por Tavares (2012) sobre o papel das redes sociais na Primavera Árabe de 2012, na qual a população utilizou-se do *Twitter*, *Facebook* e *Youtube* como principais ferramentas de mobilização e articulação, materializando, como propõe Pierre Lévy (2015, p. 29), “[...] uma inteligência distribuída por toda parte, incessantemente valorizada, coordenada em tempo real, que resulta em uma mobilização efetiva das competências [...]”.

Nessa assertiva, busca-se observar como o *OcupaMinC-MA* elaborou estratégias e desenvolveu suas ações de protesto aproximadas dos conceitos trabalhados até aqui, a partir da análise de alguns conteúdos gerados em sua página do *Facebook*, à luz dos conceitos de cibercidadania, ciberativismo, ocupações artísticas e movimentos sociais em rede.

Das redes às ruas: o movimento OcupaMinc-MA

Há uma desconexão entre uma geração e outra que atua nos movimentos sociais, como um vazio de esperança dos militantes do século XXI, em virtude da diluição das lutas sociais em inúmeras frentes. Ademar Bogo (2010, p. 189) nos traz essa reflexão ao entender que a evolução tecnológica exige a revisão de posturas tradicionais dos movimentos sociais, pois “O século atual exige que a militância assuma a tarefa de politizar, mas também de animar as massas. A arte é patrimônio da classe trabalhadora, por isso tem um sentido revolucionário e deve-se recorrer a ela para melhorar a prática.”

Corroborando essa ideia de arte, Duran (2008) aponta os coletivos de ocupação como legítimos representantes da cidadania à medida que identificam os problemas de sua comunidade e encontram formas coletivas de resolvê-los, aproximando-se da ideia proposta por Leite (2001) de uma dimensão cultural da cidadania, composta basicamente de interação política dos sujeitos, participação social ativa e, conseqüentemente, acesso aos bens culturais presentes em sua comunidade.

Segundo Cremades (2009), a tecnologia e seus aparelhos móveis conectados à rede internet devolveram ao sujeito cotas de poder outrora dominadas pelo Estado e outras instituições, como a igreja e o mercado. Embora o autor

trate do poder individual advindo da liberdade de expressão dos sujeitos, os canais de comunicação proporcionados pela internet, inevitavelmente, constroem nós de interatividade nas redes sociais, considerada por Castells (2013) como componente basilar da autonomia do sujeito político, gerando condições de sobrevivência desses movimentos, ultrapassando a mera instrumentalidade comunicacional.

A partir dos conceitos elencados, analisa-se a página da plataforma *Facebook* do movimento denominado *OcupaMinC-MA*. Porém, faz-se necessário contextualizar pontos fundamentais que levaram ao início de tais movimentos de ocupação motivados pela extinção do MinC e seus desdobramentos durante os 57 dias de ocupação do prédio do IPHAN-MA.

Antes mesmo de sua efetiva extinção, instalou-se uma crise política-cultural acerca do papel do MinC na sociedade e, principalmente, no orçamento do país. O cenário de questionamento no investimento em cultura em tempos de crise financeira, atrelado a denúncias de corrupção nas ações de fomento do MinC, principalmente com uso da Lei Rouanet, assentados no terreno de instabilidade governamental na transição advinda do impedimento da Presidenta Dilma Rousseff gerou tensões e opiniões diversas no campo da cultura (BARBALHO, 2017).

As primeiras reações de agentes culturais foram vistas na carta aberta publicada em 13 de Maio de 2016 pela Associação Procure Saber, em conjunto com o Grupo de Ação Parlamentar Pró-Música (GAP), mesmo dia em que o então nomeado ministro Mendonça Filho foi taxado de “golpista” em protesto realizado no MinC por pessoas contrárias ao impedimento da presidenta. Tais mobilizações, segundo Prado (2016), impulsionaram a publicação de mais duas cartas no dia seguinte, elaboradas pelo Fórum Nacional de Secretários e Dirigentes Municipais de Cultura das Capitais e Regiões Metropolitanas com o título de “Manifesto contra o fim do Ministério da Cultura” e outra pela Rede de Festivais de Teatro do Brasil que denuncia o retrocesso e defende o órgão como principal desenvolvedor de políticas públicas de cultura (FRANCO, 2016).

Deste ponto em diante ocorreram inúmeras repercussões e nuances que necessitam de outro trabalho para serem discutidas, porquanto se indica a leitura do trabalho de Barbalho (2017) que descreve minuciosamente toda a trajetória de extinção à recriação do MinC e seus desdobramentos. Não obstante, destaca-se a ocupação do prédio da Fundação Nacional de Artes (Funarte), no dia 15 de maio na cidade de Belo Horizonte, a primeira que desencadeou uma série de ocupações de prédios federais espalhados pelas cidades do Brasil sob a alcunha de “OcupaMinC” que, para Franco (2016), mostra-se uma clara referência ao *Occupy* no sentido da disseminação do ato político, corroborado por Barbalho (2017) como indicativo de politização do campo cultural em virtude do seu caráter generalizado e não apenas localizado nos grandes centros urbanos de produção, circulação e consumo cultural.

Nesse contexto, artistas e agentes culturais começaram a debater pela rede social *Facebook* e então se reuniram ao entardecer do dia 18 de maio de 2016 no prédio do Reocupa a fim de deliberar quais ações seriam tomadas diante

do cenário de extinção do MinC e da conjuntura política considerada ilegítima com Michel Temer no cargo de presidente interino. É salutar pontuar que, desde seu princípio, o *OcupaMinC-MA* foi além da pauta inicial “#FicaMinC” utilizada pelas duas primeiras ocupações, haja vista que o Maranhão foi a terceira capital a ocupar o prédio federal ligado à cultura existente na cidade de São Luís.

Os primeiros dias foram intensos. Muitas assembleias, muitas aulas públicas, oficinas artísticas, shows musicais, desfiles de moda, exibição de filmes, dentre outras atividades. Pode-se observar no primeiro vídeo publicado na página do *Facebook* (Figura 3) obteve um alcance de quase 30.000 pessoas de todo o Brasil, com mais de 11.000 visualizações e 183 compartilhamentos.



Figura 3 – Primeiro ato de ocupação no Prédio do IPHAN-MA.

Fonte: *Facebook*, 2018.

Em concordância com a perspectiva geopolítica proposta por Castells (2013), na qual os movimentos são simultaneamente locais e globais, nota-se no capital social gerado pela página do *OcupaMinC-MA* que o processo desenvolveu-se pelo estímulo difundido em escala nacional a cada novo prédio ocupado, caracterizando profunda conexão pela consciência de um problema comum a todos (a extinção do MinC) mas agregando pautas locais, construindo sua própria rede e ancorados na sua particularidade organizacional, como pode ser visto na imagem abaixo (Figura 4), na qual o *OcupaMinC-MA* se coloca como exemplo para outras ocupações:

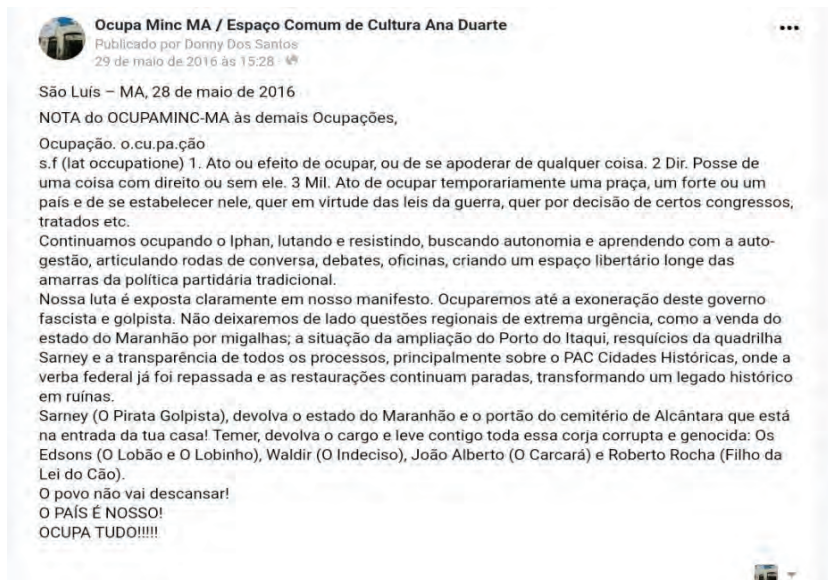


Figura 4 – Nota do *OcupaMinC-MA* às demais ocupações.

Fonte: Facebook, 2018.

A nota acima foi lançada em virtude de alguns prédios estarem “semi-ocupados”, aqueles que ainda permitiam o acesso de funcionários do IPHAN e mantendo parte da rotina de trabalho do local. A repercussão gerada foi praticamente imediata, levando todas as ocupações até o momento a tomar o prédio para si e desenvolver atividades de cunho político, artístico e cultural, aproximando-se do que Cremades (2009, p. 17) chama de revolução do micropoder, enquanto “[...] um reconhecimento sem precedentes do poder que o indivíduo tem por participar de um projeto coletivo que está mudando a sociedade em que vivemos [...]”.

Através do ciberativismo, que busca mobilizar, informar e agir, tendo como suporte essencial de luta as novas tecnologias do ciberespaço, as ocupações artísticas conseguem veicular informações relevantes às suas causas (Figura 5), como arrecadação de doações para manutenção do prédio, presença do público nas atividades e divulgação, aos moldes do proposto por Lemos (2003), a fim de mobilizar pessoas para uma ação em um determinado espaço público, valendo-se da comunicação eletrônica para cooptar mais seguidores ao redor do mundo.

Ocupa Minc MA / Espaço Comum de Cultura Ana Duarte
 Publicado por Donny Dos Santos [?] · 22 de junho de 2016 · 🌐

O movimento Ocupa Minc MA, após 35 dias de ocupação do prédio do IPHAN, e diante do anúncio de reintegração de posse, indicado no site do ministério da cultura, convoca artistas, movimentos sociais e toda sociedade civil (que por aqui passaram), para uma virada cultural em repúdio ao governo golpista, que não representa as classes de luta e resistência.

O Brasil vivencia um momento histórico, a luta por direitos humanos, culturais e socioeconômicos atinge todos os movimentos que foram violados em seus direitos de forma massacrante e sangrenta, num retrocesso das garantias que conquistamos com muita luta e muitas lágrimas de pessoas que batalharam e acreditaram nas minorias, seja na luta do trabalhador, na luta da diversidade sexual, da mulher, do negro, indígena, do patrimônio material e imaterial, como da juventude.

A programação inicia-se às 17h e o Ato de Luta e Luto às 19h desta quarta-feira, 22 de junho de 2016, em frente ao prédio do IPHAN-MA (Rua do Giz, 235, Centro Histórico). Venha de preto e traga uma vela. Estamos em luto, mas em luta. E a luta é de todos nós. FORA TEMER.

*Inscreva sua participação na cultural
 Contato: (98) 99139-0310



👤 2.003 pessoas alcançadas

🚀 Impulsionar publicação

Figura 5 – Chamada do movimento diante da possibilidade de reintegração de posse do prédio após 35 dias de ocupação.

Fonte: Facebook, 2018.

Por fim, destaca-se que o *OcupaMinC-MA* reproduz diversas categorias propostas por Castells (2013, p. 167) acerca dos movimentos sociais na era da internet, das quais destaca-se a horizontalidade do movimento e ausência de líderes, vide a comunicação externa realizada exclusivamente por meio de manifestos assinados pela ocupação, pois “[...] a horizontalidade das redes favorece a cooperação e a solidariedade, ao mesmo tempo que reduz a necessidade de liderança formal [...]”, além da presença do espaço da autonomia nas assembleias abertas, serem autorreflexivos, por estarem sempre agregando novas pautas e repensando suas posturas e, principalmente, exercendo a política em seu sentido fundamental: garantia de direitos, bem-estar social e participação direta na mudança social.

Considerações finais

Numa sociedade plural que se intitula democrática, faz-se necessário dar espaço para as mais diversas necessidades individuais e coletivas, respeitar os lugares de fala ao passo em que se articulam direitos e deveres de toda a população, sem menosprezar nenhum nicho social. Como esse cenário ainda está distante, para não dizer utópico, os sujeitos do novo século encontraram na Internet o poder que lhes faltava para, de fato, expressar a liberdade de opinião garantida pela democracia e pressionar o Estado e as instituições diante de situações de injustiça social.

Embora haja muitos problemas advindos da internet, como os crimes virtuais, para os movimentos sociais ela mostra-se como alternativa eficaz de organização, articulação e manutenção das lutas, criando até uma proteção aos militantes, haja vista sua qualidade espaço-temporal diluída na rede, *online* e *offline*, potencializando a cidadania desses indivíduos a partir da abertura de novos canais de engajamento político, permitindo participação ativa dos sujeitos nos debates de questões nacionais e internacionais.

Nesse sentido, o *OcupaMinC-MA* tornou-se um marco do campo da cultura maranhense em virtude da sua efetividade de mobilização e democratização dos bens culturais durante sua existência. Seu longo alcance às demais ocupações, por vezes pioneira em determinadas posturas políticas de fortalecimento do movimento, deixa um legado para o Estado de novas formas de resistência e luta por direitos culturais. A riqueza de conteúdo gerado em sua página do *Facebook* é passível de diversas análises por diversos olhares da ciência, assim como sinaliza a necessidade de estudos referentes às ocupações artísticas e aos novos movimentos sociais em rede como um todo.

***Network cyber-citizenship: mobilization and virtual articulation
of the ocupaminc-ma movement***

Abstract

Reflection upon cyber-citizenship in a network developed by the movement OcupaMinC-MA. This study aims to analyze its organization focusing on the articulation forms in the virtual environment. It presents reflections on processes, categories and practices inherent in the forms of social organization network. It also analyzes the official page of such occupation on Facebook in order to verify the mechanisms of cyber-activism and cyber-citizenship that the movement used to articulate its protests, allied to the theoretical framework of authors like Lévy (1999, 2002, 2003, 2017), Castells (2013), Cremades (2009), Di Felice (2013), Duran (2008), Kunsch (2018), Recuero (2005), Santos (2013), among others, discussing notions of cyber culture, virtual communities, cyber-citizenship, cyberspace, micro power, artistic occupations and basic concepts on social movements. It results in the perception of the OccupyMinC-MA as a movement of artistic occupation that used cyber-activism as a tool for mobilization and social articulation, with potential for new studies of the content produced on its Facebook page to understand the concept of cyber-citizenship.

Keywords: *OcupaMinC-MA. Network society. Artistic Occupation. Cyber-citizenship. Extinction of MinC.*

Referências

BARBALHO, Alexandre. Em tempos de crise: o MinC e a politização do campo cultural brasileiro. **Pol. Cult. Rev.**, Salvador, v. 10, n. 1, p. 23-46, jan./jun. 2017.

BOGO, Ademar. **Identidade e Lutas de Classe**. 2. ed. São Paulo: Expressão Popular, 2010.

CASTELLS, Manuel. **A Sociedade em Rede**. São Paulo: Paz e Terra, 2000.

CASTELLS, Manuel. **Redes de indignação e esperança: movimentos sociais na era da internet**. Tradução Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Zahar, 2013. 271 p.

CREMADES, Javier. **Micropoder: a força do cidadão na era digital**. Tradução de Edgar Charles. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2009.

DI FELICE, M. Ser redes: formismo digital dos movimentos net-ativistas. **Matrizes**, São Paulo, ano 7, n. 2, p. 49-71, jul./dez. 2013.

DURÁN, María-Ángeles. **La Ciudad Compartida: conocimiento, afecto y uso**. Santiago de Chile: Ediciones Sur, 2008.

FRANCO, L. Marieta Severo, Leoni e outros artistas armam resistência contra fim do MinC. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 17 maio 2016b. Ilustrada. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2016/05/1772035-artistas-contrarios-a-extincao-do-minc-planejam-resistencia.shtml>>. Acesso em: 22 de jun. de 2016.

JENKINS, Henry. **Cultura da Convergência**. São Paulo: Aleph, 2006.

GARTON, L.; HARTHORNTHWAITE, C.; WELLMAN, B. **Studying Online Social Networks**. Journal of Computer Mediated Communication, v. 3, issue 1 (1997). Disponível em: <<http://www.ascusc.org/jcmc/vol3/issue1/garton.html>>. Acesso em: 06 de abril de 2018.

KUNSCH, Margarida M. Krohling. Comunicação intercultural e cidadania em tempos de globalização. In: MARTINS, Moisés de Lemos. **A internacionalização das comunidades lusófonas e ibero-americanas de ciências sociais e humanas**. Porto: Humus, 2018, p. 337-354.

LEITE, Rogério Proença de Sousa. **Espaço público e política dos lugares: usos do patrimônio cultural na reinvenção contemporânea do Recife Antigo**. Universidade Estadual de Campinas. Campinas, SP: [s. n.], 2001.

LEMOS, A. As estruturas antropológicas do ciberespaço. In: **Cibercultura: tecnologia e vida social na cultura contemporânea**. Porto Alegre: Sulina, 2008.

LÉVY, P. **A inteligência coletiva: por uma antropologia do ciberespaço**. São Paulo: Loyola, 2003.

_____. **Ciberdemocracia**. Tradução de Alexandre Emílio. Lisboa: Epistemologia e Sociedade, 2002.

_____. **Cibercultura**. São Paulo: Editora 34, 1999.

_____. **O que é virtual?** Tradução de Paulo Neves. 2. ed. 2. reimp. São Paulo: Editora 34, 2017.

MIZRUCHI, M. S. **Análise de redes sociais:** avanços recentes e controvérsias atuais. *Revista de Administração de Empresas*, v.46, n.3, p.10-15, 2006.

PRADO, C. Fim do MinC vai gerar economia pífia, dizem artistas em carta a Temer. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 13 maio 2016. Ilustrada. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2016/05/1770962-fim-do-minc-vai-gerar-economia-pifia-dizem-artistas-em-carta-a-temer.shtml>>. Acesso em: 12 de jul. de 2018.

RECUERO, R. **Comunidades Virtuais em Redes Sociais na Internet:** Uma proposta de estudo. *Ecompos, Internet*, v. 4, n. Dez 2005, 2005.

SANTOS, Boaventura de Sousa. **Pela mão de Alice:** o social e o político na pós-modernidade. 14. ed. São Paulo: Cortez, 2013.

TAJRA, S. **Comunidades Virtuais:** um fenômeno social autopoietico na sociedade do conhecimento. Dissertação (Mestrado). PUC/SP - Brasil, 2002. Disponível em: <<http://tajratecnologias.com.br/sanmya/artigos/>>. Acesso em: 06 de abril de 2018.

TAVARES, Viviane. O papel das redes sociais na primavera árabe de 2011: implicações para a ordem internacional. Disponível em: <<http://www.mundorama.net/2012/11/06o-papel-das-redes-sociais-na-primavera-arabe-de-2011-implicacoes-para-a-ordem-internacional-por-viviane-brunelly-araujo-tavares/>>. Acesso em: 10 de out. de 2018.

UCHOA, Pablo. O que o movimento ‘Occupy’ tem a ver com os protestos no Brasil. *BBC News*. Washington, 2013. Disponível em: <https://www.bbc.com/portuguese/noticias/2013/06/130625_impacto_occupy_gm>. Acesso em: 12 de jun. de 2018.

WAARDEN, F. V. **Dimensions and types of policy networks**. *European Journal of Political Research*, v.21, p.29-52, 1992.

SILVA, Luiz Martins da. **Sociedade, esfera pública e agendamento**. In: BENETTI, Márcia; LAGO, Cláudia. (Org.). *Metodologia de pesquisa em jornalismo*. 1. ed. Petrópolis: Vozes, 2007, v. 1, p. 84-104.

SHIRKY, Clay. **A cultura da participação**. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.

XAVIER, Marcos Antonio de Moraes. Lugar, corporeidade e política: reflexões a partir o net-ativismo em redes sociais *online*. **GEOUSP (online)**, São Paulo, v. 20, n. 3, p. 551-567, set./dez. 2016.

Data de submissão: 15/10/18

Data de aceite: 25/11/2018

Discurso e subjetividade na retórica das imagens eróticas: o caso tom of finland

Cássio Eduardo Miranda

**“Quanto maior a beleza, maior a ignomínia”
Georges Bataille**

Resumo

Este artigo tem como objetivo discutir a função do olhar na constituição da subjetividade. Para tanto, parte da relação entre discurso e subjetividade na obra de Tom of Finland a partir do conceito psicanalítico de pulsão escópica. Contata-se o uso da carnavalização como importante recurso para a subversão da lógica da representação da homossexualidade, bem como aparato teórico para a análise discursiva que associa linguagem e inconsciente.

Palavras-chave: *Discurso. Subjetividade. Desejo. Inconsciente.*

Introdução

Assistimos, nas sociedades contemporâneas, a uma presença maciça das máquinas de duplicar o real. Da mesma forma, encontramos uma importância do olhar na formação da subjetividade contemporânea, o que nos leva a pensar que existe um jogo de espelhos que promove um verdadeiro escopismo em nossa sociedade. De um lado, temos a incessante produção de imagens que se dão a serem consumidas. Trata-se de um rico e crescente mercado que faz com que haja uma proliferação de imagens de horror e felicidade, beleza e feiúra; são imagens que fascinam e causam horror. De outro lado, presenciamos uma “concupiscência dos olhos” por parte do espectador dessas produções icônicas que, para usarmos uma terminologia de Umberto Eco, “pastam” diante das imagens que se proliferam na contemporaneidade.

Com base nessa discussão inicial, pretendemos, neste trabalho, analisar os desenhos feitos pelo cartunista Tom of Finland, realizados entre as décadas de 40 e 60 do século XX. Nele, associaremos uma dimensão psicanalítica que aposta no *olhar* que entra em causa, em função de um objeto causa de desejo. Apostamos que a imagem fornece “alimentos” ao olhar e satisfaz a pulsão escópica. A nosso ver, é como se houvesse um ponto de captura no quadro que toma o espectador a partir de seu desejo imaginário. Há, desse modo, sempre algo do espectador que o faz ser capturado pelo quadro.

Tomaremos também a noção bakhtiniana de carnavalização enquanto conceito que associa o esquecimento do mundo oficial ao lado de certo reconhecimento desse mundo, com ares de familiaridade. Tal conceito permite-nos verificar ainda uma conotação política, com críticas às situações precárias e/ou vergonhosas da vida social. Desse modo, procuraremos associar o conceito bakhtiniano de carnavalização ao conceito lacaniano de subversão (LACAN, 1963) para pensarmos nos efeitos visados pelo sujeito comunicante Tom of Finland ao construir uma instância enunciativa baseada em uma comunidade dos discursos que associa homossexualidade a militarismo.

Por fim, discutiremos os modos de inscrição do sujeito em um traço que faz com que ele apresente elementos próprios de sua subjetividade e, conseqüentemente, encontra uma saída para o “horror” de suas fantasias. Se o sujeito Tom of Finland se apresenta, como todos os humanos, um ser visual, ele se apresenta também como um “ser visto”, que atua no palco do mundo com máscaras, fantasias e sintomas sob o olhar do Outro espectador.

Brevíssimas considerações filosóficas sobre o olhar na antiguidade

Diversos autores (DEBORD, 1987; SOULAGES, 2002) têm sustentado a dimensão espetacular de nossa sociedade, sobretudo a partir de uma articulação com o modo de produção capitalista. Para alguns, como Quinet (2002), estamos em uma sociedade escópica que é produtora de um dejetivo da civilização, como efeito do discurso do mestre contemporâneo. Ora, sabemos que a produção do olhar em nossa civilização atual é privilegiada pelos constantes avanços tecnológicos que garantem, por um lado, o imperativo da fama, da celebridade

e da vida televisionada, mas, por outro lado, pelo incremento dos aparelhos e máquinas de filmar que se encarregam de vigiar a vida na instância cidadã. De toda maneira, é do olhar que se trata.

Em uma dimensão filosófica, o olhar sempre esteve associado ao conhecimento e ao saber. A começar pela palavra “teoria”, que em grego significa “contemplar, ver a partir de um ponto, examinar”, encontramos Aristóteles articulando o desejo de saber ao prazer das impressões visuais. Em sua metafísica, ele afirma que foi através da admiração que os homens se colocaram a filosofar, uma vez que a admiração provém de um encantamento, de uma espécie de arrebatamento que leva aquele que admira e contempla a “querer saber”. Assim, o instante do “ver” se detém no objeto cujo aparecimento impactou aquele que observa pelo olhar. Em seguida, a vontade de saber cede lugar ao estado paralisante e provoca um “querer saber” (ARISTÓTELES, 1973).

Da mesma maneira, é conhecida a inquietação agostiniana em torno da “cobiça dos olhos” e a sua constante orientação no sentido de sustentar que “(...) os olhos são os sentidos mais aptos ao conhecimento. É aos olhos que propriamente pertence o ver, quando os usamos para obter qualquer conhecimento” (AGOSTINHO, 1990, p. 254). No entanto, a inquietação agostiniana assenta-se, em um primeiro momento, na desordem que um desejo ardente do campo da visão pode causar no sujeito. Ora, é oportuno pensar que na concepção agostiniana, como seguidor de toda uma tradição cristã, a concupiscência associa-se ao campo de um desejo ardente do qual o homem seria vítima/participante. Assim como o desejo visa a um objeto, a concupiscência também tem um alvo. Se a concupiscência dos olhos se refere a um investimento que se faz nesse órgão da visão, o desejo ardente assenta-se em um objeto que toca o olho a partir de uma participação do sujeito no objeto que ele olha.

O que é interessante notar é que a concupiscência dos olhos e a da carne envolve um “algo a mais”. Nas duas, a vontade se move para fora de sua ordem – para a ordem do espírito, na concupiscência dos olhos, e para a ordem do corpo, na concupiscência da carne. Mais ainda: a concupiscência dos olhos, mesmo promovendo uma desordem no espírito, tem seus efeitos no corpo próprio. Ou seja: os olhos como porta de entrada para o espírito, quando “contaminados” por alguma imagem que promove a concupiscência, têm efeitos no corpo do sujeito, provocando uma desordem no desejo carnal. Conforme conclui o bispo de Hipona, “[...] as tentações da concupiscência da carne, que ainda me perseguem, fazendo-me gemer e desejar ser revestido pelo nosso tabernáculo que é o céu. Os olhos amam a beleza e a variedade das formas, o brilho e amenidade das cores. Oxalá que tais atrativos não me acorrentassem a alma! (SANTO AGOSTINHO, 2000, p. 294). Em função da unidade orgânica da raça, Deus imputou o pecado de Adão imediatamente a toda sua posteridade e, em decorrência disso, a concupiscência dos olhos foi então distribuída à toda humanidade.

No entanto, encontramos uma concepção cristã diferenciada e, a nosso ver, foi aquela que moveu os místicos cristãos de todos os tempos. Tal concepção

refere-se àquela do Papa Gregório, o Grande, e também sustentada por Dom Jean Leclercq (1992; p. 30), que sustentam a tese de que a concupiscência é, não apenas a dos olhos, imputada ao homem pelo próprio Deus que “[...] nos excita como por um aguilhão”¹. Assim, qualquer compulsão que o homem tem provém de Deus e cabe ao homem aceitar o desejo de Deus nele. Portanto, o escopismo presente na humanidade é dom de Deus e a pulsão escópica é algo inerente ao homem.

A pulsão escópica

Se o pensamento religioso medieval e até mesmo renascentista localizou o escopismo como algo essencial ao homem, imputado pelo próprio Deus, a Psicanálise sustenta que o espectador é, antes de tudo, um sujeito desejante. Dito de um modo mais simplificado, podemos dizer que o sujeito desejante da psicanálise é o espectador – aquele que olha as imagens – como um sujeito com afetos, pulsões e representações e que tais situações interferem em sua relação com a imagem. Ora, para a Psicanálise, a imagem pode ser pensada em um ângulo que a considera como um processo interveniente do inconsciente e, ainda, como constituinte de um sintoma. A nosso ver, a partir da concepção que adotamos, a imagem tem o “poder” de capturar exatamente pelo fato de ter um objeto que é resultado de uma formação inconsciente daquele que a produz e, ao mesmo tempo, “tocar” em um ponto de subjetividade daquele que olha.

Se a arte é tomada como sintoma, ela só o é na medida em que a produção artística apresenta aspectos subjetivos inconscientes do artista. Aqui ela não é tida como sintoma no sentido popular e até mesmo pejorativo da palavra, mas é vista como sintoma a partir da concepção de que o sintoma é aquilo que aponta para o objeto de desejo de um sujeito. Segundo Lacan (1959/1960), o ponto de partida para se pensar a arte é pensá-la a partir do modo como ela lida com o vazio, sendo este tomado como a impossibilidade de encontrar uma conceitualização simbólica ou ainda imagética que abarque a radicalidade da singularidade dos desejos inconscientes.

De modo mais específico, a pulsão escópica é um conceito psicanalítico que restituiu ao olho seu aspecto libidinal e não apenas como fonte de visão, pois, para que o escopismo se realize faz-se necessário que o órgão seja revestido de uma carga libidinal, portanto, de desejo.

Ora, Freud (1915) considera que “olhar” não se separa de “ser olhado” e que ambos constituem a pulsão escópica. Assim, o objeto que é capaz de capturar o olhar do espectador só o é na medida em que há algo da natureza pulsional do próprio espectador que se faz presente no objeto olhado. De algum modo temos, então, a partir dessa leitura, que a pulsão escópica é, de alguma forma, um modo de satisfação substitutiva.

Ao se dizer objeto da pulsão escópica, o que se toma como objeto é, portanto, o olhar:

1 Livre-tradução nossa de: “Dieu nous excite comme par un aiguillon”.

O objeto [Objekt] de um instinto é a coisa em relação à qual ou através da qual o instinto é capaz de atingir sua finalidade. É o que há de mais variável num instinto e, originalmente, não está ligado a ele, só lhe sendo destinado por ser peculiarmente adequado a tornar possível a satisfação (FREUD, 1915, p. 143).

Freud enumera as etapas da constituição do olhar como pulsão escópica. Adiante, seguem as etapas da pulsão escópica como estabelecidas por Freud: a) Olhar, como atividade dirigida a um objeto estranho (Objekt). b) Abandono do objeto, reversão da pulsão de olhar para uma parte do próprio corpo; inversão em passividade e instauração de um novo alvo: ser olhado. c) Introdução de um novo sujeito a quem o sujeito se mostra para ser olhado por ele.

Em uma abordagem mais abrangente, Lacan (1963) esclarece que “um dado a ver preexiste ao visto”, existe uma anterioridade, visão prévia do Outro sobre o sujeito. Em um de seus seminários, Lacan argumenta que aquilo que é dado a ver ao sujeito como espetáculo captura ao sujeito.

Para Lacan (1963), a pulsão escópica é o paradigma da pulsão sexual, pois carrega o desejo. Podemos encontrar, por exemplo, nas expressões populares, algumas pérolas do que estamos tentando dizer. É comum escutarmos a expressão “comer com os olhos”, no sentido de uma cobiça sexual do outro; ou ainda, “seus olhos me despiram”, no sentido de uma profundidade do olhar, dentre várias outras. O que extraímos disso é que a pulsão escópica confere ao olho a função de tocar com o olhar, de despir com o olhar, de acariciar com o olhar. Não há palavras para dizer o olhar – o olhar tem, na verdade, uma consistência inapreensível.

Com base nessas discussões, sustentamos que o olhar se encontra no campo do Outro, “o espetáculo do mundo é dado a ver” (LACAN, 1963) ao sujeito, mas ele mesmo é dado a ver ao Outro. Na pulsão escópica, do que se trata é de “se fazer olhar” naquilo que não se pode ver, que é impossível ver.

Na perspectiva do imaginário, o eu é a imagem percebida, o eu está na imagem percebida, e essa imagem percebida é o eu. Nisto, segue Lacan:

Não sou simplesmente esse ser puntiforme que se refere ao ponto geométrico desde onde é apreendida a perspectiva. Sem dúvida, no fundo do meu olho, o quadro se pinta. O quadro, certamente, está em meu olho. Mas eu, eu estou no quadro. (LACAN 1963, p. 94)

Em uma dimensão psicanalítica a imagem será promotora da emoção porque o olhar entra em causa, objeto causa de desejo uma vez que a pintura (e suas adjacências, como a fotografia, por exemplo), fornece “alimentos” ao olho e satisfaz, ainda que parcialmente, a pulsão escópica. É como se houvesse um ponto de captura no quadro que toma o espectador a partir de seu desejo imaginário. Há, desse modo, sempre algo do espectador que o faz ser capturado pelo quadro. Evidentemente há certos tipos de pintura que obtêm

um sucesso maior, mas há ainda tipos de imagens, como as cinematográficas que, por articularem imagem visual e narração, mais estratégias discursivas diversas como estereotipia, saberes partilhados, memórias discursivas, captam um número maior de espectadores e, assim, promovem uma comoção amplificada. O que se deduz, por essa trilha é que o que promove a emoção é a participação imaginária em um universo ficcional, a identificação com personagens, o confronto com situações, os dilemas que são apresentados.

Carnavalização, discurso e imagem

O conceito cunhado por Bakhtin, principalmente no livro **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento**: o contexto de François Rabelais (1965), a carnavalização se manifesta de modo preponderante e pode ser compreendida como uma linguagem carregada de símbolos e alegorias, em que se pontua a divergência entre o oficial e o não-oficial ou, mais propriamente, a ruptura com tudo que é institucionalizado. Ao investigar certos aspectos da cultura popular, o russo destaca que esta se conjuga ao riso, em oposição ao tom sério, característico do período medieval, como uma espécie de emancipação social. Segundo ele:

O núcleo dessa cultura, isto é, o carnaval não é de maneira alguma a forma puramente artística do espetáculo teatral e, de forma geral, não entra no domínio da arte. Ele se situa nas fronteiras entre a arte e a vida. Na realidade, é a própria vida apresentada com os elementos característicos da representação. (BAKHTIN, 2008, p. 06)

Além disso, a carnavalização, naquilo que mais nos interessa, traz uma representação carnavalesca do corpo, a que Bakhtin chama realismo grotesco, sendo centrada nas imagens deformadas e exageradas do “baixo corporal”: a boca, a barriga, os órgãos genitais. Refere-se, a nosso ver, a um corpo em processo, em metamorfose, em permanente relação com a natureza e com a incessante dinâmica de morte e rejuvenescimento, representado nos atos de comer, defecar, urinar, copular, dar à luz, privilegiando, por um lado, os orifícios com que o corpo se liga ao exterior e, por outro, a representação da infância e da velhice. Muito da tradição da caricatura radica nas imagens grotescas do corpo carnavalizado. Outro aspecto que nos interessa é a relativização da verdade e do poder dominantes. Tal relativização se constitui um dos sentidos profundos do riso carnavalesco nas suas mais variadas manifestações: ridicularização de tudo o que se coloca de modo imutável, transcendente, definitivo, uma vez que o Carnaval celebra a mudança e a renovação do mundo.

De acordo com M. Bakhtin, há três blocos de manifestações da cultura cômica popular em que a inversão das formas e sentidos do mundo assumia um lugar de “concepção de vida” e a ruptura entre o oficial e o cômico se rompia. A primeira delas diz respeito às formas dos ritos e espetáculos: neste bloco estão incluídos os desfiles carnavalescos, a “festa dos loucos”,

a festa do burro, em que se celebrava uma paródia da liturgia perante um burro paramentado, dentre várias outras. O principal traço característico desses rituais repousava em sua natureza “não-oficial”, mas que, baseada em uma outra cena, apresentava a segunda vida do povo. Essa segunda vida era uma espécie de paródia da vida corriqueira. Além disso, a segunda manifestação dizia respeito às obras cômicas verbais que se encontravam em estreita amarração com o Carnaval, sobretudo textos que parodiavam os textos e cantos sagrados, os hinos e salmos, dentre outros. A finalidade última era trazer o céu para a terra, ou seja, destronar tudo o que era elevado, dogmático e sério. Por fim, diversas formas e gêneros do vocabulário familiar e grosseiro que, por sua carnavalização, instituíam uma nova modalidade de comunicação cuja lógica era a abolição das formalidades e etiquetas. Desse modo, algumas obscenidades poderiam servir, ao mesmo tempo, como insulto e elogio.

As três dimensões apresentadas baseiam-se, muitas vezes, na presença do grotesco e, com isso, conferiam uma espécie de dimensão cósmica do riso. Assim, os elementos supracitados auxiliam na sustentação de que o grotesco, em Bakhtin, é um elemento teórico e não somente uma categoria estética. Em razão disso – da categoria teórica se superpondo à categoria estética – o grotesco funciona como um modo de se conceber e interpretar o mundo, baseado nos elementos mais obtusos e “obscuros”.

Dessa maneira, podemos pensar que os desenhos de Tom of Finland configuram-se como um discurso imagético que possui um aspecto essencialmente carnavalesco e o que poderia se encontrar de grotesco em seus desenhos possibilita nos ocupar teoricamente de seus traços.

Ver e ser visto: ensaios analíticos

Com os avanços tecnológicos de nossa época destacados acima, pensamos que a imagem erótica desse século aparece também como contestação ao estabelecido, uma tentativa de criar espaços de discussão de certo modo de ser da sociedade, sobretudo aquela sustentada nos ideais de vida preconizados pelos Estados Unidos. Se a década de 1960 inaugurou o que diversos autores denominaram de “A era do prazer” (CÔRTEZ, 2004), é importante destacar que a ruptura com o período de fortes restrições no campo da sexualidade e da herança repressiva que os Estados Unidos herdaram da Europa tem início em 1948 com a divulgação dos resultados de pesquisa acerca do comportamento sexual conduzida por Alfred Kinsey. Em seu trabalho, o que é mais destacável é o fato dele demonstrar o descompasso existente entre a norma e a realidade, sobretudo na não-aceitação das relações sexuais fora do círculo matrimonial, ou seja, das relações pré, extra ou pós-conjugais vistas à época como crime e pecado. E é nesse ponto que a homossexualidade encontra seu desterro.

O Relatório revelou que 80% do padrão de comportamento sexual dos homens americanos segue a lógica do adulto heterossexual casado. Para os demais, a masturbação, os sonhos noturnos e a relação homossexual – principal-

mente entre os rapazes –, a despeito das orientações da moral, da religião e da legislação da época e o inovador desse relatório é a recusa de Kinsey em dividir a população entre homossexual e heterossexual pois, a seu ver, existe um *continuum* no que diz respeito às práticas sexuais. Todavia, apesar das evidências estatísticas apresentadas pela escala de Kinsey, a vida homossexual era, talvez, a mais perseguida e a forma de sexualidade mais escondida e discriminada entre os americanos.

Desse modo, temos as imagens de Finland, como um modo de contestação às constantes discriminações sofridas pelos homossexuais norte-americanos. Em um tempo em que San Francisco torna-se o lugar da exclusão, uma vez que os militares apanhados em homossexualidade eram para lá “exilados” e paralelamente constitui-se um “*gay paradise*”, uma cultura *queer* se estabelece e começa – antes de reivindicar respeito por sua orientação – promover uma verdadeira contestação dos valores heterossexuais preconizados.

É oportuno esclarecer que a obra de Tom of Finland inscreve-se no gênero “Ilustração”, um gênero que se situa em uma prática social que serve como ponto de referência aos sujeitos da linguagem e regula determinadas trocas e, com isso, instaura regularidades discursivas. A “ilustração” institui uma dada comunidade discursiva, aquela dos leitores, das revistas em que elas circulavam e, depois, quando ela é elevada ao estatuto de arte, pois as memórias são construídas através do mundo dos signos socialmente partilhados. Touko Laaksonen, nascido em 1920, na costa sul da Finlândia, serviu o exército na categoria de tenente durante a segunda guerra mundial e, em 1956, enviou seus desenhos até então secretos para uma revista popular dos Estados Unidos utilizando, para tanto, o pseudônimo Tom. Com o interesse do editor, viu seu desenho estrear na capa da edição da primavera de 1957 e desde então passou a ser conhecido como “Tom of Finland”. Ele nomeava seus desenhos como “desenhos sujos” e a mostraçõ de sua admiração por homens másculos, viris, uniformizados se tornou história. A partir dos anos de 1970 pôde se dedicar integralmente aos desenhos eróticos e, a partir de então, combinou pormenores foto-realísticos associados às suas fantasias sexuais mais selvagens.

Sendo assim, *Kake* se estabelece a partir de uma memória dos discursos, “na qual são construídos saberes de conhecimento e de crença sobre o mundo (...). Tais discursos circulam na sociedade enquanto representações em torno das quais se constroem as identidades coletivas e fragmentam a sociedade em ‘comunidades discursivas’” (CHARAUDEAU, 2004; 19-20). É com base nesta memória que as ilustrações têm certo êxito, pois fazem apelo às representações discursivas em torno da conduta homossexual e dos militares *gays que* para lá eram enviados. Há outros elementos presentes na ilustração que serão abordados mais a frente, tais como o estereótipo da mulher americana, dos traços universalizados do homossexual com roupa de couro, a provocação ao militarismo (no segundo caso o casal “namora” em um navio, ao que parece, militar) e certa repulsa-provocaçõ às mulhe-

res. De todo modo, os traços de identificação que criam uma comunidade são múltiplos, mas, são capazes de reunir – daí a denominação comunidade – sujeitos que partilham os mesmos posicionamentos, impressões, valores, crenças e julgamentos morais debaixo de um mesmo elemento maior: uma certa causa *gay*.

Com tal irreverência-séria, as HQ's de Tom of Finland podem ser classificadas como HQ's carnavalizadas, segundo o conceito cunhado por Bakhtin (2008). Se o carnaval enquanto rito social que permite certa extrapolação e esquecimento do mundo oficial, ele permite ainda certo reconhecimento desse mundo, com ares de familiaridade (um estranho familiar), combinações excêntricas e presença do sagrado no meio do profano. Sobretudo, é a festa da destruição e regeneração, mas, ao mesmo tempo, pelo menos no carnaval brasileiro, imbuíu-se de uma conotação política, com críticas às situações precárias e/ou vergonhosas da vida nacional. É por esse caminho que a carnavalização pode ser colocada como um operador analítico importante na leitura das HQ's de Finland. Assim encontramos: desvirtuamento do sério, contestação, erotização do discurso imagético, estereotipia e excentricidade; imitação, nascimento forjado. Nas duas gravuras, em anexo, analisadas em seu conjunto, verificam-se signos criadores de sentidos, tentando escapar das imposições sociais dominantes da época de sua criação.

Nas duas imagens, em anexo, a figura do militar encontra-se presente. Seja na forma de um militar do exército, seja no militar da marinha, além da vestimenta de couro retratar os policiais norte-americanos, porém de modo exagerado, com calças super-justas, excesso de arrebites, culote etc., a estereotipia do homossexual trajando vestes de couro surgiu e ficou imortalizada nas mais diversas representações, tais como programas de humor, filmes e revistas.

De outro lado, além de uma referência aos homossexuais militares exilados em San Francisco parece se tratar de uma menção ao fetiche existente em torno das figuras de uniformes, principalmente aos militares. Destaca-se ainda o fato de serem homossexuais musculosos, másculos, viris, instaurando um diálogo com a visão popular do homossexual afeminado e fisicamente débil ou com formas corporais femininas.

É interessante notar como a carnavalização aparece na excentricidade das figuras, em anexo, dos homens que se abraçam e também daquele que manipula os órgãos genitais de seu parceiro. (ANEXO: Figura 2)

Assim como na mulher com seios amplamente fartos – uma menção ao objeto de desejo recalcado norte-americano pelos seios – escancara sua vagina em uma espécie de convite-oferecimento aos rapazes que parecem pouco se importar com sua presença, pelo contrário, parecem rir da situação. (ANEXO: Figura 1)



56. Tom of Finland, Kake (personagem de histórias em quadrinhos) (1975).
57. Ao lado: Tom of Finland (1986).

Figura 2 – Kake - HQ de Tom of Finland, 1975

Fonte: NOVAES, Adauto (Org.). O desejo. São Paulo: Cia. Das Letras, 1999.



Figura 1 – HQ de Tom of Finland

Fonte: NOVAES, Adauto (Org.). O desejo. São Paulo: Cia. Das Letras, 1999.

Considerações finais

Verificamos, nesse trabalho, que a dimensão retórica da imagem nos desenhos de Tom of Finland só alcança seu efeito discursivo em função de uma participação do espectador na obra. Temos, de um lado, a instância de produção

que, com mecanismos conscientes e inconscientes busca construir desenhos que constroem certa imagem da homossexualidade masculina. Por outro lado, temos a instância da recepção que é capturada pelos elementos presentes no traço dos desenhos, no exagero dos órgãos sexuais masculinos, nos elementos da sexualidade que transparecem nas imagens. Tom of Finland classificou seu trabalho como “desenhos sujos”, desenhos estes que aparecem como um dejetivo, mas que, ao mesmo tempo, servem como uma espécie de tratamento pela arte diante das fantasias sexuais de dominação pelas quais o artista via-se tomado. Se seu desenho é “sujos”, vemos também que ele combinou detalhes foto-realísticos com suas fantasias sexuais “mais selvagens”, a fim de produzir um trabalho repleto de homoerotismo, provavelmente nunca antes mostrado. A representação de detalhes, como as botas e as roupas em couro que Finland fez, chama a atenção pela sua perfeição. O brilho que esses objetos de fetiche transmitem via papel, desenhados com um simples lápis preto, e a força de seus desenhos, costuma aguçar a imaginação dos observadores, o que nos leva a verificar a retórica da imagem com seus efeitos discursivos.

Ademais, encontramos também a presença da carnavalização como um importante elemento que, além de estético, tornou-se teórico para se analisar as obras desse artista finlandês. De algum modo, seus traços trazem o desvirtuamento do sério e fazem uma contestação das imagens padronizadas em torno da homossexualidade, ao mesmo tempo em que subverte a norma colocando a homossexualidade em lugares até então tido como improváveis. Na carnavalização e excentricidade, nos desenhos tomados como ensaio de análise, um destaque vai para os homens que se abraçam, portando, ora uniformes, ora vestimentas em couros; manipulação dos órgãos genitais do parceiro enquanto uma mulher com seios amplamente fartos e vagina escancarada tenta provocá-los. Por outro lado, homossexuais musculosos, másculos, viris auxiliam-nos no diálogo com a visão popular do homossexual afeminado e fisicamente débil. Como se sabe, desde Freud o olhar é uma centelha que acende o desejo escópico, constituindo-se com um dos objetos da pulsão.

Em Tom of Finland identificamos o sujeito múltiplo que possui uma Fantasia particular associada a uma Comunidade dos discursos, cujos rostos bem feitos, com bigode, boca e olhares sedutores, buscam mostrar a satisfação de tais homens com seu corpo e com o que apreciam fazer, serem homens rústicos, bonitos e cruéis. Conforme já apontado anteriormente, na época da publicação do primeiro trabalho de Tom, os homossexuais eram vistos como simples imitações das mulheres e buscavam viver, não raro, no anonimato. Segundo Tom, os rostos bem feitos, com bigode, boca e olhares sedutores, buscam mostrar a satisfação de tais homens com seu corpo e com o que apreciam fazer, serem homens rústicos, bonitos e cruéis. Quando perguntado se não ficava envergonhado ao desenhar homens praticando relação sexual, Tom afirmava enfaticamente: “Trabalhei arduamente para ter certeza de que os homens que desenho têm orgulho pelo sexo que praticam e estão felizes por fazê-lo!”

***Discourse and subjectivity in the rhetoric of erotic images:
the tom of finland case***

Abstract

This article aims to discuss the function of the gaze in the constitution of subjectivity. For such, it starts from the relationship between discourse and subjectivity in the work of Tom of Finland from the psychoanalytic concept of scopophilic drive. The use of carnivalization is noted as an important resource for the subversion of the logic of the representation of homosexuality, as well as a theoretical apparatus for the discursive analysis that associates language and unconscious.

Keywords: *Discourse; subjectivity; desire; unconscious.*

Referências

BAKHTIN, Mikhail. **A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento:** o contexto de François Rabelais. Tradução de Yara Frateschi Vieira. São Paulo/Brasília: Hucitec/Editora Universidade de Brasília, 2008.

BARTHES, Roland. **A Câmara Clara.** Nota sobre a fotografia. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

CHARAUDEAU, Patrick. Visadas discursivas, gêneros situacionais e construção textual. In MACHADO, Ida Lúcia; MELLO, Renato de. **Gêneros:** reflexões em análise do discurso. Belo Horizonte, Nad/Fale-UFMG, 2004. p. 05-28.

CHARAUDEAU, Patrick. **Linguagem e discurso:** modos de organização do discurso. São Paulo: Contexto, 2008.

CORTES, Celina. A era do prazer. **Isto é.** São Paulo. n. 1824, p. 7-11, set. 2004.

DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo.** São Paulo: Contraponto, 1967.

FREUD, Sigmund (1915). A pulsão e suas vicissitudes. In: _____. **Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud.** Rio de Janeiro: Imago, 1997.

KINSEY, Alfred; POMEROY, Wardell & MARTIN, Clyde. Conducta sexual del Varón. México: Editorial Interamericana, 1949.

KINSEY, Alfred; POMEROY, Wardell; MARTIN, Clyde; GEBHARD, Paul. A Conduta sexual da mulher. Rio de Janeiro: Atheneu, 1954.

LACAN, Jacques (1959). **O seminário, livro 7: a ética da psicanálise**. Rio de Janeiro: Zahar, 1987.

LACAN, Jacques (1963). **O seminário, livro 11: conceitos fundamentais da psicanálise**. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.

LECLERCQ, Dom Jean. **L'amour des lettres et le désir de Dieu**. Paris: Cerf, 1992.

QUINET, Antônio. **Um olhar a mais: ver e ser visto na psicanálise**. Rio de Janeiro: Zahar, 2002.

ROUDINESCO, Elisabeth. **A parte obscura de nós mesmos: uma história dos perversos**. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

Do estúdio para o estúdio: representação do corpo masculino e virilidade na capa da revista Placar

Muriel Emídio Pessoa do Amaral
Bruna Furlan Bozina
Claudio Bertolli Filho

Resumo

Essa pesquisa analisa como ocorreram as mudanças de representação do corpo masculino veiculado na capa da revista Placar. Há 34 anos, as imagens desses corpos dialogavam com representações de homens em atividade, atualmente, essa representação se torna limpa, planejada e organizada no sentido de serem imagens de estúdios. Percebe-se a relação do corpo masculino sem máculas, afastado das relações de sofrimento e dor e a reconfiguração da masculinidade e virilidade.

Palavras-chave: *Corpo. Masculinidade. Virilidade. Revista Placar*

Introdução

A proposta desse artigo é de oferecer uma reflexão sobre as transformações dos modos de representação do corpo masculino nas capas de revista *Placar*, tendo como recorte as capas de três edições de 1984 e as do ano de 2013, esse ano antecede a realização da Copa no Brasil. A escolha das capas era aleatória, desde que veiculasse imagens de corpos masculinos e, a prática de esportes como destaque na imagem principal, o que totalizou seis capas. A intenção dessa seleção por amostragem pretende elucidar sobre a intenção desse artigo de retratar as mudanças de representação enquanto sintoma de códigos culturais que circulam. Além de levar em consideração as diversas mudanças de linha editorial a que a revista foi submetida, é importante analisar as referências históricas e culturais que também contribuíram para a realização dessas alterações. A construção desse arcabouço contextual elucidada para a análise das propostas discursivas imagéticas da revista.

Antes de entrarmos no cerne da questão, algumas considerações deverão ser feitas em relação às práticas e conceitos jornalísticos. A revista *Placar* se enquadra dentro do jornalismo segmentado, ou seja, atende uma fatia de mercado para um público que almeja determinada qualidade de conteúdo. Para isso, vamos adotar as seguintes considerações sobre o tema¹. Dentro das práticas do jornalismo segmentado há um aprofundamento das informações que são veiculadas, isso quer dizer que a segmentação diz respeito à linguagem do conteúdo, e não há necessidade de explicação dos códigos utilizados para um público que não é heterogêneo no sentido de apresentar desconhecimento dos termos e do significado da linguagem utilizada.

A segmentação editorial atende, além de uma perspectiva mercadológica, uma linha editorial específica para a veiculação e publicação de conteúdos, visando os interesses de um público caracterizado que compartilha signos conhecidos e que está inserido dentro de práticas discursivas e culturais em comum. Diferentemente do jornalismo especializado, que se caracteriza pela veiculação em publicações sem que haja a segmentação de públicos como, por exemplo, os cadernos de cultura e de economia, o jornalismo segmentado vai ao encontro da diferenciação do público. Além disso, para a construção enunciativa do jornalismo especializado há, dependendo da necessidade, a mudança para uma linguagem que possa ser decodificada para o grande público. Como apresenta Moraes (1998), o jornalismo especializado se apresenta para o cidadão comum acerca de determinados assuntos. Dentro dessa perspectiva que o jornalismo de revista se enquadra em melhores condições para as práticas do jornalismo segmentado, além disso, para Scalzo (2003), as revistas surgiram não somente como um veículo de entretenimento, mas também de educação e informação:

As revistas vieram para ajudar na contemplação da educação, no aprofundamento de assuntos, na segmentação, no serviço utilitário que

¹ Para analisar outras perspectivas sobre jornalismo especializado e segmentado, há outros posicionamentos de autores como Buitoni (1986), Erbolato (1981).

podem oferecer a seus leitores. Revista une e funde entretenimento, educação, serviço e interpretação dos acontecimentos. Possui menos informação no sentido clássico (as “notícias quentes”) e mais informação pessoal (aquela que vai ajudar o leitor em seu cotidiano, em sua vida prática) (SCALZO, 2003, p. 14).

A revista possibilita uma aproximação maior com o leitor, devido a essa segmentação de assunto e público, o que faz parte da essência do veículo. Para Scalzo “toda publicação voltada para um leitor específico, em que se faz necessário maior aprofundamento no assunto do que em jornais de temas gerais, é jornalismo segmentado” (2003, p.14). Ainda de acordo com Scalzo, a segmentação ocorre principalmente, em quatro categorias: por gênero (masculino e feminino), por idade (infantil, adulta, adolescente), geográfica (cidade ou região) e por tema (cinema, esportes, ciências...), obviamente que as divisões não se limitam a esses esquemas, podendo haver outras segmentações, há ainda para a autora a “segmentação da segmentação”, (2003, p.18) quando se busca um público ainda mais específico, chegando a grupos muito pequenos de pessoas.

Com essas considerações, podemos situar a atuação da revista Placar, que se encontra como uma das mais expressivas revistas de jornalismo esportivo. A revista foi lançada em 1970² e já passou por vários momentos de transformações como a veiculação de matérias sobre outros esportes (enquanto a revista tinha como nome Placar Mais), alterações de periodicidade, a crise ocasionada pela queda de tiragem (que levou ao encerramento das atividades no começo dos anos de 1990), mudanças no planejamento e identidade visual. Com a conquista da Copa de 1994 e a explosão do marketing esportivo, a Placar é relançada em 1995 e passa a ser mensal. Segundo Coelho, com a nova campanha publicitária adota o slogan “Futebol, sexo e rock & roll” (2003) e a nova revista passa a ter assinaturas e usar uma linguagem mais jovem e a circulação passa a ser de aproximadamente 200 mil exemplares no mês.

Os megaeventos esportivos contribuíram de forma considerável com as atividades e mercado editorial do jornalismo esportivo e, conseqüentemente, para o conteúdo da revista Placar. A realização da Copa do Mundo e das Olimpíadas no Brasil oxigenou as produções e o acompanhamento dos noticiários de esporte no país. Tubino et. al. (2007) consideram que houve uma ruptura quanto às práticas do jornalismo esportivo em que essa qualidade de jornalismo era praticada por jornalistas de alto conhecimento técnico sobre as práticas do esporte que seria notícia e que agora:

[...] tem buscado o sentido do espetáculo, o que leva a uma identificação integrada com o show, o profissionalismo e o negócio. A criação, a difusão e o reconhecimento de ídolos e mitos no esporte têm sido algumas das iniciativas do jornalismo esportivo. (TUBINO, et. al. 2007. p. 719)

2 Sobre a história do jornalismo esportivo no Brasil e no exterior, leia Tubino et. al (2007), Martins (2001).

Com essa consideração dos autores, Gurgel (2009) soma ao conceito de espetacularização, atribuído por Guy Debord (1997) sobre a sociedade do espetáculo. Para Debord, a espetacularização se encontra em diálogo com as manifestações do consumo, no sentido de que as imagens se tornaram objetos de consumo dentro do universo midiático e se estabelece a cultura de consumo de bens materiais e também simbólicos. O autor ainda acrescenta que essa condição de consumo permeia a vida moderna, uma vertente do capitalismo contemporâneo. Na perspectiva do autor, há a possibilidade do estabelecimento do espetáculo como qualidade moral contemporânea na convivência, nas práticas de sociabilidade e também de comunicação:

[...] o espetáculo é ao mesmo tempo o resultado e o projeto do modo de produção existente. Não é um suplemento do mundo real, uma decoração que lhe é acrescentada. É o âmago do irrealismo da sociedade real. Sob todas as suas formas particulares – informação ou propaganda, publicidade ou consumo direto de divertimentos –, o espetáculo constitui o modelo atual da vida dominante na sociedade. (DEBORD, 1997, p. 14)

Tendo a reflexão de Debord, pode-se deduzir que, em grande parte, dentro do jornalismo esportivo, o que incluem as reportagens veiculadas pela Placar, são abordados apenas os atletas de alto rendimento, pertencentes a grandes clubes ou agremiações de destaque no esporte em que atuam ou que, de alguma forma, fazem parte do universo midiático também fora dos gramados ou quadras. Assim:

O esporte como espetáculo gera um “show de imagens”, que é ingrediente perfeito de entretenimento na sociedade contemporânea. Jogos, jogadores, jogadas, façanhas e narrativas, arenas, torcedores, produtos, dirigentes, políticos e celebridades do (e no esporte) são alguns dos itens fundamentais dessa grande fonte geradora de imagens e imaginários que constroem um sistema de prática e de sentidos inseridos no ambiente capitalista do trabalho e da geração de interesses econômicos (GURGEL, 2009, p. 203)

Ainda de acordo com o autor, o conceito de espetáculo encontrado na sociedade contemporânea faz ponte com as concepções egóicas e a concretização do poder do capital veiculado pelas práticas midiáticas. Essas explanações serão guias para as considerações acerca do corpo masculino nas capas da Placar. Para estabelecer uma relação das mudanças ocorridas, foram escolhidas capas dentro de um intervalo de 30 anos para justamente perceber de modo claro as ocorrências nas representações imagéticas.

Antes das considerações sobre as imagens dos corpos masculinos das capas é importante pontuar a relação do corpo com as práticas esportivas dentro do universo masculino como representação da cultura. Há uma relação muito íntima nas sociedades ocidentais entre as práticas esportivas e as masculinidades. A compreensão do corpo extrapola as condições da biologia e se apoia

nos estudos culturais e nas relações simbólicas que são edificadas, dialogando com a antropologia, sociologia e história. O corpo se torna um discurso que é construído e também constrói uma relação cultural, um processo que foge da lógica racional, mas apresenta razão dessa existência. De modo semelhante, acontece quanto ao entendimento da masculinidade e da construção do gênero em que as relações sociais e culturais são levadas mais em considerações que as relações biológicas. Assim, “a experiência do corpo é sempre modificada pela experiência da cultura” (RODRIGUES, 1975, p.62).

Na antiguidade, cabia apenas aos cidadãos nascidos nas polis gregas do sexo masculino a prática de esportes, um signo de cidadania, masculinidade e supremacia frente aos demais indivíduos da sociedade (LESSA, 2003). Assim como o conhecimento bélico, a música, a retórica, as práticas esportivas também faziam parte da formação intelectual e formal dos indivíduos do sexo masculino na antiga Grécia. Os exercícios físicos eram entendidos como uma forma de manter a corpo e a alma em equilíbrio justamente pela consagração do resultado estético, além de configurar a virilidade do homem e o afastamento de códigos considerados naquele período como pertencentes à condição de feminina como a fraqueza e covardia.

Na Idade Média, o corpo masculino estava atrelado à capacidade de força e bravura em diálogo com a moral cristã vigente da época. Havia a necessidade de acreditar que os corpos seriam dádivas de Deus ao passo que esse mesmo corpo passasse pelas mesmas privações sofridas por Cristo enquanto entidade de carne e osso, ou seja, para homens ou mulheres. A despeito disso, o corpo do homem manteria a supremacia em face ao corpo feminino pelas condições biológicas como a menstruação, por exemplo, que seria considerado um sintoma de corpo impuro à visão de Deus.

Já na Idade Moderna e Contemporânea, o exercício físico se estabeleceu também como canal para corpos e mentes saudáveis, agora de formas mais democrática, incluindo mulheres e crianças nas práticas esportivas. A necessidade de manter o corpo em forma, bem como a interferência do discurso da saúde no corpo, fizera dos exercícios físicos um discurso a ser produzido e reproduzido em âmbito social uniformemente. O controle do corpo se tornou código para o cuidado e vigília, uma prática de disciplina que foi realizada em nome da saúde e o afastamento da morte. Dentro do pensamento de Michel Foucault (2014), os discursos da saúde se tornaram dispositivos para a disciplina do corpo e, conseqüentemente, a produção de subjetivação:

O domínio e a consciência do próprio corpo pelo poder: a ginástica, os exercícios, o desenvolvimento muscular, a nudez, a exaltação do belo corpo... tudo isso conduz ao desejo do próprio por meio de um trabalho insistente, obstinado, meticuloso, que o poder exerceu sobre o corpo das crianças, dos soldados sobre o corpo sadio. Mas, a partir do momento em que o poder produziu esse efeito, como consequência direta de suas conquistas, emerge inevitavelmente a reivindicação de seu do corpo contra o poder, da saúde contra a economia, do prazer contra as normas morais da sexualidade, do casamento, do pudor (FOUCAULT, 2014, p. 235).

É pertinente a colocação do autor sobre o tema ao apontar que o corpo se tornou alvo das práticas performativas de vários discursos como das atividades físicas, da saúde e da medicina, por exemplo. Essas interferências estão estampadas no corpo e também se tornam códigos para a significação de práticas culturais. As reflexões apresentadas nessa pesquisa vão ao encontro dessa perspectiva teórica. As representações imagéticas da revista acompanham as mudanças culturais dentro do âmbito social. Assim:

O corpo, cada vez mais, é parte dos processos de diferenciação social, associado à cultura de consumo e à mídia como divulgadora/criadora de novos estilos de vida. Esse corpo alterado, estilizado, mobilizado midiática e tecnologicamente para as identidades contemporâneas oferece um desafio para as ciências sociais, na medida em que escapa de análises tradicionais, calcadas numa lógica de identidade, que vê no corpo um substrato biológico fixo recoberto por significações sociais variáveis e passíveis de questionamento político. Não somente as identidades e os estilos de vida mudam constantemente, mas, cada vez mais, o corpo é alterado e estilizado de formas inusitadas para conformar-se a essa lógica de estilos (MONTEIRO, 2008, p. 103-104).

Essas reflexões podem ser acompanhadas de modo mais visível nas representações imagéticas. Nas edições da revista em análise, nas décadas de 1970 e 1980, as imagens das capas traziam representações de corpos em atividade, tanto nos gramados como nas quadras, uma vez que a revista abordava vários esportes. O suor, o esforço, as marcas de barro nos uniformes e o sofrimento pelas caretas estampadas nos rostos dos atletas são algumas das representações que foram abolidas das intenções discursivas da capa da revista atualmente. O corpo está, na maioria das vezes, estático, limpo, estilizado, perde a agressividade enquanto uma manifestação de garra exercida nos campos, o que não quer dizer, obrigatoriamente, a masculinidade. Ao contrário, esse signo não perdeu o efeito, apenas foi recodificado com outros signos para a produção de sentido das referências de masculinidade.



Figura 1 – Placar - capa da edição n. 742 de 10 de agosto de 1984.

Fonte: Reprodução do original

Autoria: Pedro Martinelli

Como exemplo da expressão do corpo masculino em atividade é a imagem apresentada anteriormente que tem como tema central a boa campanha do Brasil no atletismo durante as Olimpíadas de 1984, em Los Angeles, Estados Unidos. A fotografia principal traz o meio-fundista Joaquim da Cruz, que ganhou ouro nos 800 metros daquele evento. Em menor destaque, a capa traz as imagens do nadador Ricardo Prado, que na ocasião ficou com a medalha de prata na categoria 400 metros medley³, e também a imagem de uma partida de futebol entre Palmeiras e Santos em que os jogadores estão em uma disputa de bola.

Com exceção da imagem que apresenta o nadador, as demais imagens evidenciam atletas em plena atividade do exercício na modalidade que desempenha. As tecnologias para o tratamento das fotografias daquela época certamente não são as mesmas quando comparadas às atuais. A naturalidade e o desempenho dos esportistas se tornam evidentes nas imagens. A mesma condição pode ser encontrada na próxima edição em que mostra o bom rendimento do goleiro Solito, do Corinthians, em uma partida de futebol com o Palmeiras. No gramado, em uma defesa do ataque do time alviverde, o goleiro se consagra na partida. A imagem discorre sobre o empenho dos atletas sobre o lance.



Figura 2 – Placar - capa da edição n. 744 de 24 de agosto de 1984.

Fonte: Reprodução do original.

Autoria: Sergio Berezonky.

O corpo masculino nessas imagens pode ser considerado como uma representação semelhante a de um guerreiro. Os referenciais de guerra e esporte são muito parecidos: planejamento estratégico, a composição de uma equipe para o enfrentamento do adversário, o uso de indumentárias especiais durante o evento, o desenvolvimento de táticas para aniquilar os opositores e a consagração pela vitória são alguns dos signos que trazem analogias entre as duas práticas. De alguma forma, essas representações ficaram registradas nas imagens e demonstram o resultado do desempenho realizado pelos sacrifícios executa-

3 A expressão medley quer dizer que são realizadas quatro seqüências de estilo de nados em uma mesma competição.

dos na preparação e nos treinos. Além disso, a bravura e a ausência de medo compõem uma relação análoga entre atletas e guerreiros. Ainda na antiguidade essas comparações eram realizadas com o adendo que participar de guerras e praticar esportes eram referências de superioridade social e cidadania.



Figura 3 – Placar - capa da edição n. 747 de 14 de setembro de 1984.

Fonte: Reprodução do original.

Autoria: Sergio Berezonky.

Na imagem da capa acima, mais uma vez o ofício dos jogadores é retratado em campo. A vibração da superação do adversário como resultado de um bom desempenho na partida. É interessante a presença da identificação dos jogadores na fotografia e o placar final da partida. O corpo em movimento traz a vibração do futebol e dos momentos marcantes da disputa, a consagração dos jogadores pela performance durante o jogo, a comemoração da atuação pelo mérito alcançado. Outro ponto pertinente que é necessário pontuar é quanto ao planejamento visual da revista. O nome Placar não apresenta contornos nas letras e o subtítulo *Todos os esportes* aparece logo abaixo do título da revista.

Esses códigos não competem mais às imagens da revista. Os gramados dos campos de futebol deram espaço aos estúdios de fotografia ou às manipulações gráficas dos personagens retratados. O corpo que estava em movimento, nas atividades desempenhadas no ofício de um atleta, se encontra muitas vezes paralisado, estático e inerte. As representações de sofrimento e dor pelos atletas em campo foram substituídas por outros processos de significação que não suportam mais o esforço e o recalque do desempenho em campo.

As imagens da revista dialogam mais com as expressões de prazer que as representações de desgastes das partidas no gramado. As manifestações de prazer praticamente se tornaram signos absolutos de convivência no espaço social e de representações, inclusive dentro do discurso midiático. O êxtase não se encontra mais no esforço empreendido, mas na representação já consagrada da conquista ou da imagem construída pela mídia de determinado personagem.



Figura 4 – Placar - capa da edição n. 1391, maio de 2013.

Fonte: Site da Editora Abril – Revista placar.4

Autoria: Alexandre Battibugli

A imagem da capa estampa o então capitão da seleção brasileira de futebol de campo, Thiago Silva. A fotografia feita em estúdio com a iluminação artificial e tratamento digital fazem da imagem uma representação da função que o atleta exerce no campo. A agressividade nos gramados deu espaço à bravura de estúdio. O punho direito cerrado em posição de ataque e a impotência da faixa de capitão como escudo de defesa da seleção de futebol propõem a analogia entre o esporte e a guerra. Os signos da masculinidade que retratam a força e agressividade ainda fazem parte das intenções discursivas da representação do corpo masculino nessa edição da revista, mas, agora, em uma perspectiva que se apresenta em diálogo com o prazer.



Figura 5 – Placar – capa da edição n.1386, janeiro de 2013.

Fonte: Site da Editora Abril – Revista placar.5

Autoria: João Queirolo

4 Disponível em: <<http://placar.abril.com.br/revista/edicao-1391>>. Acesso em: 14 de ago. de 2013.

5 Disponível em: <<http://placar.abril.com.br/revista/edicao-1386>>. Acesso em: 14 de ago. de 2013.

A relação de prazer se manifesta na edição de janeiro da revista. Trajando smoking de veludo verde, o jogador Daniel Alves segura a bola de futebol desenvolvida especialmente para a Copa de 2014, realizada no Brasil. Com um sorriso discreto, o jogador se apresenta levemente de perspectiva com a mão aparada no bolso do paletó. A elegância do porte do atleta na imagem não remete às atividades desempenhadas no gramado, o suor, a sujeira dos uniformes ou o enfrentamento dos adversários e reforça a representação de poder e capital que circula no universo do esporte de jogadores com salários milionários. A cultura midiática, da qual a revista Placar faz parte, que produz e reproduz os discursos mediados pela mídia, fornece:

Os modelos daquilo que significa ser homem e ser mulher, bem-sucedido ou fracassado, poderoso ou impotente. [...] Ajuda a modelar a visão prevalecente de mundo e os valores mais profundos: define o que é considerado bom ou mal, positivo ou negativo, moral ou imoral. As narrativas e as imagens veiculadas pela mídia fornecem os símbolos, os mitos e os recursos que ajudam a constituir uma cultura comum para a maioria dos indivíduos em muitas regiões do mundo de hoje. A cultura veiculada pela mídia fornece o material que cria as identidades pelas quais os indivíduos se inserem nas sociedades tecnocapitalistas contemporâneas, produzindo uma nova forma de cultura global (KELLNER, 2001, p. 9).

O pensamento de Kellner contribui muito para a formação da identidade dos jogadores dentro da cultura midiática e, conseqüentemente, a revista e o corpo se tornam uma referência para o exercício dos referenciais de prazer. Na imagem, um corpo sem mácula é qualquer representação de recalque para que o jogador alcançasse a condição de um jogador da seleção de futebol. É pertinente a colocação sobre prazeres dentro da cultura midiática que elege o corpo como expoente maior dessa representação. A forma como o corpo é representado pela cultura midiática se encontra em um estado de prazer extático, na concepção de Costa (2005), ou seja, que dura o tempo necessário para provocar o êxtase, o deslumbramento e a excitação imediata, o que mescla as significações de realidade e imaginário, desenvolvendo figuras mitológicas e que condicionam a um estado normatizante de representações.



Figura 6 – Placar - capa da edição n.1388, março de 2013.

Fonte: Site da Editora Abril – Revista placar.6

Autoria: Ilustração: Marcelo Calenda. Fotografia: Getty Imagens

A imagem capa de março de 2014 traz corpos em atividade; três jogadores de reconhecimento internacional Neymar Junior (Brasil), Lionel Messi (Argentina) e Cristiano Ronaldo (Portugal) estampam a capa da revista trazendo o questionamento sobre quem será o craque da Copa. Possivelmente, as imagens dos atletas foram capturadas em campo, todavia, em quase nada se assemelha às capas de três décadas anteriores. O corpo está em movimento, mas disputa a representação na capa com adornos coloridos e um arsenal de intervenção digital na imagem. A montagem da imagem da capa não diz muito a respeito de um pensamento técnico futebolístico, as marcas de tempo e espaço são apagadas e, pela imagem veiculada, a seleção brasileira se torna temida e corajosa. Essa percepção se realiza pelo dedo riste de Neymar apontado para Messi que, por sua vez, mostra a língua, e a expressão de lamento do jogador português.

As análises comparativas entre dois momentos da revista elucidam a percepção das transformações a que os discursos midiáticos fomentaram sobre o corpo. A agressividade de um corpo de combatente esfarela o sentido para um corpo dócil, no entendimento de poder foucaultiano, um corpo disciplinado, impecável e livre das marcas do tempo e do sofrimento. A disciplina do corpo se torna um dispositivo tecnológico para bem-estar e prazer, uma representação que dialoga com as propostas do capitalismo enquanto um objeto de cultura.

Paula Sibilia aponta uma consideração interessante sobre o culto ao corpo na cultura contemporânea ao afirmar que na era do culto ao corpo e da espetacularização da sociedade, “instalados a se converter em imagens com certas características rigorosamente definidas, os corpos humanos são desencantados de suas potências simbólicas para além dos códigos da ‘boa aparência’” (SIBILIA, 2011, p.83). Um diálogo aberto com o posicionamento de Baudrillard ao afirmar que:

[...] a ética da beleza, que também é a da moda, pode definir-se como a redução de todos os valores concretos e dos “valores de uso” do corpo (energético, gestual e sexual), ao único “valor de permuta” funcional que, na sua abstracção, resume por si só a ideia de corpo glorioso e realizado, a ideia do desejo e do prazer – negando-os e esquecendo-os precisamente na sua realidade para se esgotar na permuta dos signos. A beleza reduz-se então a simples material de signos que se intercambiam. Funciona como valor/signo. Pode, portanto, dizer-se que o imperativo da beleza é uma das modalidades do imperativo funcional. (BAU-DRILLARD, 2005, p.141).

Essas considerações se tornam interessantes e consolidam o posicionamento feito por Freud (2013) ao considerar que uma das propostas dos meios de comunicação de massa se articula na intenção de não promover o recalque e sim estimular e conceber o gozo como experiência moral da vida. Uma relação edificada por Lucia Santaella (2004) ao apresentar que o corpo apresentado pela mídia não oferece outra forma de representação fora das significações de prazer e felicidade, “as imagens do corpo reificado, o corpo reificado, fetichizado, modelizado como ideal a ser atingido em consonância como o cumprimento de uma promessa de felicidade sem mácula” (SANTAELLA 2004, pp. 125-126).

É interessante perceber as mudanças de significação da masculinidade. A bravura dos campos de um atleta semelhante a um guerreiro viril oferece espaço para a estetização dos estúdios; a tonicidade dos músculos não perdeu representação, doravante, o poder do homem não se encontra apenas nas condições biologizantes da condição de macho, mas do compartilhamento de signos fetichistas que estabelecem uma relação cultural para uma nova reflexão sobre poder, virilidade e masculinidade. Quanto a essa reconfiguração da virilidade Coutrine aponta que o “modelo arcaico dominante” (2013, p.11) baseado na agressividade e na violência perde o sentido no atual modelo sociocultural que permeiam, por exemplo, a força da mulher no espaço social, seja pela redefinição das identidades e questões de gênero:

Mais justo dizer que a virilidade entrou numa zona de turbulências culturais, num campo de incertezas, num período de mutação. E que, enfim, não há absolutamente porque e espantar que esse possa ser o caso. O modelo, de fato, se fundou como natureza no corpo, baseado numa imagem de força física e de potência sexual, por um lado, num ideal de autodomínio e de coragem, por outro lado. Isto significa dizer que ele sempre foi acompanhado, como sendo a face oculta, pelo temor da vulnerabilidade corporal, pela apreensão diante do enfraquecimento sexual, pela sombra da falência moral. (COURTINE, 2013, p.11)

Assim, as representações do corpo masculino e os referenciais de virilidade e masculinidade propostas pela revista Placar acompanham os movimentos culturais e as condições sociais de representação.

Considerações finais

As imagens das capas da revista Placar atuais estão de acordo com o sentido das práticas culturais contemporâneas, independentemente da época em que circularam. O corpo sem marcas, relações de prazer e de supremacia dos personagens do futebol se tornam códigos nas construções discursivas imagéticas do corpo, e o corpo masculino da publicação se apresenta em outra perspectiva que não seja o mesmo de outras épocas, não experimentando o esforço que a profissão demanda. Assim, a representação que a Placar oferece sobre o corpo nas capas de suas edições é um sintoma da contemporaneidade em que o recalque, o sofrimento, o esforço se tornam signos amenizados pela força moral das relações de prazer e felicidade.

Essa transformação discursiva acompanha a mudança sobre a representação da masculinidade. Os códigos que ofereciam sentido de virilidade e força são recodificados por outras referências que se apresentam em diálogo com o prazer, valorização da estética e do bem-estar, amenizando as representações de força, bravura e agressividade nos campos de futebol. Por esse lado, a comunicação tem papel fundamental nesse processo, não exatamente de alienar os públicos quanto às formas de pensar as representações do corpo, mas de acompanhar os códigos, discursos e práticas que circulam em sociedade e fazer deles sintomas da cultura em circulação.

From the stadium to the studio: representation of the masculine body and virility on the cover of Placar magazine

Abstract

This research analyzes how the changes of representation of the masculine body portrayed on the cover of Placar magazine took place. Thirty-four years ago, the images of these bodies were in dialogue with representations of active men; today, this representation has become clean, planned and organized in the sense of being studio images. The relation of the unblemished male body, detached from the relations of suffering and pain and the reconfiguration of masculinity and virility, is perceived.

Keywords: *Body. Masculinity. Virility. Placar magazine.*

Referências bibliográficas

BAUDRILLARD, Jean. **A Sociedade de Consumo**. Lisboa: Edições 70, 2005.

BUITONI, Dulcília Helena Schroeder. **Imprensa Feminina**. São Paulo: Editora Ática, 1986.

COELHO, Paulo Vinicius. **Jornalismo Esportivo**. 4. ed. São Paulo: Contexto, 2003.

COURTINE, Jean Jacques. Impossível virilidade. In: CORBIN, Alain; COURTINE, Jean Jacques; VIGARELLO, George. **História da virilidade: a virilidade em crise – séculos XX-XXI**. Petrópolis: Vozes, 2013, p. 7-12.

DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo**. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

ERBOLATO, Mário. **Jornalismo Especializado**. São Paulo: Atlas, 1981.

FOUCAULT, Michel. **Microfísica do Poder**. 28. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2014.

FREUD, Sigmund. **Psicologia das massas e análise do eu**. São Paulo: L&PM, 2013.

GURGEL, Anderson. Desafios do jornalismo na era dos megaeventos esportivos. **Revista Motrividência**. n. 32/33, v. 1, pp. 193-210, 2009.

LESSA, Fabio de Souza. Corpo e cidadania em Atenas Clássica. In: THEML, Neyde et. alii. **Olhares do Corpo**. Rio de Janeiro: Mauad, 2003, pp. 48-55.

KELLNER, Douglas. **A cultura da mídia – estudos culturais: identidade e política entre o moderno e o pós-moderno**. Bauru/São Paulo: EDUSC, 2001.

MARTINS, Ana Luiza. **Revistas em revista: imprensa e práticas culturais em tempos de República**. São Paulo: EDUSP/ Fapesp: Imprensa Oficial do Estado, 2001.

MONTEIRO, Marko. Corpo, biologia e masculinidade. In: PEREIRA, Erik Giuseppe B.; ROMERO, Elaine (Org.). **O universo do corpo: masculinidades e feminilidades**. Rio de Janeiro: Shape, 2008, pp. 103-115.

MORAIS, Wilma. **Divulgação científica: público especializado ou público segmentado?** UFPE, 1998. Disponível em: <<http://www.portcom.intercom.org.br/pdfs/05834ca-0ac272b2da45bdec75bbdece8.PDF>>. Acesso em: 07 out. 2013.

RODRIGUES, José Carlos. **Tabu do Corpo**. Rio de Janeiro: Achiamé, 1975.

SANTAELLA, Lucia. **Corpo e Comunicação: sintoma da cultura**. São Paulo: Paulus, 2004.

SCALZO, Marília. **Jornalismo de Revista**. São Paulo: Contexto, 2003.

SIBILIA, Paula. A moral da pele lisa e a censura midiática da velhice: o corpo velho como uma imagem com falhas. In: GOLDENBERG, Mirian (Org.). **Corpo, Envelhecimento e Felicidade**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011, pp. 83-108.

TUBINO, Manoel J. G.; TUBINO, Fábio M. e GARRIDO, Fernando A. C. G. **Dicionário Enciclopédico Tubino do Esporte**. Rio de Janeiro: Editora Senac, 2007.

Por uma pedagogia da notícia: o conceito de comunicação em paulo freire

Cláudia Chaves

Resumo

Este artigo propõe uma revisitação ao conceito de comunicação proposto pelo educador brasileiro Paulo Freire (1922-1997) com o objetivo de contribuir para o entendimento do fenômeno emergente das fake news no cenário contemporâneo. As notícias falsas, de acordo com estudiosos da mídia, são um dos indícios de que estaríamos vivendo em uma época de desinformação generalizada. Embora não tenha sido comunicador de formação estão presentes, na obra de Freire, diversas referências à comunicação como um conceito pertinente à educação (e vice-versa). O autor propugnou a indissolubilidade entre educação, comunicação e cultura de modo que, quando consideramos a interface entre estes campos do conhecimento, seguimos em direção à construção de uma Pedagogia da Comunicação. Freire afirmou que o ato educativo somente é considerado como tal se houver diálogo, em uma interpelação à alteridade. A comunicação é uma relação social, de tal modo que precisamos nos educar para a crítica de mídia.

Palavras-chave: Fake news. Pedagogia da Comunicação. Paulo Freire.

Introdução

Um dos fenômenos mais discutidos atualmente por aqueles que exercem o jornalismo, que o estudam, que se interessam por ele ou fazem parte do público, é a criação e a disseminação de *fake news* (literalmente, notícias falsas). Embora não seja uma prática nova, uma vez que rumores, boatos e fofocas tenham se espalhado – e feito estragos – em diversos momentos da história, nos dias atuais as *fake news* se distinguem por pelo menos três motivos: o primeiro se encontra na ordem da produção, ou seja, indivíduos e instituições deliberadamente operam como criadores deste tipo de (des)informação, com finalidades político-ideológicas ou outras; o segundo é a velocidade de alcance, uma vez que o conteúdo é replicado instantaneamente pelas mídias sociais a partir dos dispositivos móveis e, finalmente, parecem escapar a qualquer tipo de restrição ou de controle, seja dos governos, das instituições ou do público. Não é à toa que observamos diversas tentativas de lidar com a situação, a exemplo de governos de diversos países legislando a respeito do tema, numa tentativa de punir abusos, como a criação de agências jornalísticas de checagem de dados, já que eliminar o fenômeno, em época de mídia digital, torna-se altamente improvável.

Não é fácil entender um conjunto de acontecimentos cujo funcionamento ainda se delinea, de modo que a definição de *fake news* não é consensual, mesmo que suas consequências sejam, por vezes, avassaladoras. Aqueles que lidam mais diretamente com a questão, jornalistas profissionais e acadêmicos da área de Comunicação, se veem atropelados pela celeridade dos acontecimentos, a gravidade dos efeitos e as modalidades que diariamente surgem, como a recente denúncia de gravação de vídeos falsos.

De fato, por se constituir em um fenômeno ainda em curso, que não mostrou todos os seus desdobramentos, é um desafio defini-lo. Ainda mais porque não se trata simplesmente de textos informativos com dados falsos ou falseados, esses seriam somente um dos aspectos da questão. De acordo com alguns estudiosos, como a pesquisadora norte-americana Claire Wardle¹ as *fake news são apenas* uma dimensão de um problema muito mais abrangente: estaríamos diante da emergência de um ambiente de insegurança informacional generalizada, complexo e multifatorial, que ela chamou de “ecossistema de desinformação”.

Quando se verifica que termos socialmente assentados, como seriam a comunicação e a informação, estão em certa medida sendo (re) significados – afinal, ambos são identificados com a exatidão, a verossimilhança, a referencialidade – é salutar refletir a respeito de como adquiriram a concepção corrente, bem como qual é o contexto cultural em que são transformados. Quando um tema ganha importância, ainda mais por seus impactos nefastos, acreditamos ser necessário voltar aos clássicos, aos autores que fundamentam um campo de conhecimento, buscando em suas formulações pistas para a reflexão a respeito de uma problemática emergente.

¹ Diretora-executiva do projeto First Draft, mantido pelo Centro Shorestein de Mídia, Política e Políticas Públicas, da Escola de Governo John F. Kennedy, da Universidade Harvard, Estados Unidos.

Por isso, este artigo pretende revisitar alguns tópicos da obra do educador brasileiro Paulo Freire (1922-1997) que fazem alusão ao conceito de comunicação, de modo que, ao resgatarmos o pensamento do autor, estejamos munidos de argumentos mais consistentes para refletir, em um primeiro momento, a respeito das *fake news*. A envergadura de seus escritos, no entanto, nos autoriza a alargar a reflexão para o sentido da comunicação (e do jornalismo, uma de suas modalidades) no espaço público.

Apesar de não se considerar um teórico da comunicação, o autor não se furtou, em sua obra, a discutir tanto o fenômeno como o conceito, seja como processo humano primário e/ou em sua vertente tecnológica – os chamados meios de comunicação – nos quais se destacam, para efeito deste texto, os jornalísticos. Na conversa com Sérgio Guimarães, publicada no livro *Sobre educação (diálogos)* (1984), Freire tece várias considerações a respeito da mídia e do jornalismo na sociedade e, por consequência, na escola. Em período anterior (1968), quando estava exilado no Chile, escreveu **Extensão ou Comunicação**, considerado o livro mais importante a respeito do tema. Além disso, em **Educação como Prática da Liberdade** (1976) chamou a atenção dos educadores para o fato de que a comunicação *é uma construção humana e, portanto*, precisa ser ensinada: “precisávamos de uma Pedagogia da Comunicação, com que vencêssemos o desamor acrítico do diálogo” (FREIRE, 1976, p. 108). Nossa premissa neste texto é que a Pedagogia da Comunicação precede a Pedagogia da Notícia, em termos de dar-lhe fundamento e conceituação.

Fake News e jornalismo

Os *pogroms*, termo russo que se refere aos violentos ataques cometidos por populações não judaicas aos judeus, ocorreram na Europa oriental na primeira metade do século passado. Rússia, Polônia e Alemanha foram países em que o povo judeu foi perseguido e martirizado. Os ataques, cujas estratégias principais eram a destruição das vilas e das casas e o estupro de mulheres, foram antecedidos por boatos, espalhados por várias regiões, que afirmavam serem os judeus colaboradores dos alemães, bem como capazes de façanhas, como a de untar o corpo com unguentos que os tornariam imunes aos bombardeios.

Este é somente um exemplo, citado pelo biógrafo da escritora Clarice Lispector, Benjamin Moser, de eventos históricos nos quais uma onda de rumores, cuidadosamente disseminada, acarretou consequências terríveis. Com efeito, a desinformação, a contrainformação, o equívoco, o boato, os mexericos, as fofocas, as maledicências e toda sorte de coisas do tipo, destinadas a criar confusão e escândalo, proliferam em várias épocas e culturas.

Não se pode afirmar com certeza de que a origem dos boatos, no exemplo acima ou em outros, tenha sido a imprensa, mas não se deve desconsiderar o papel de “caixa de ressonância” desempenhado pelos jornais e posteriormente pelos demais meios de comunicação. Como prática humana ligada à produção de notícias, estreitamente vinculada à informação, o jornalismo é uma forma histórica e cultural que se modifica ao longo dos tempos. De acordo com Nilson Lage (1990) o jornalismo não pode ser considerado um gênero lite-

rário, porque sua forma ficaria em segundo plano, “a ênfase desloca-se para os conteúdos, para o que é informado” (LAGE, 1990, p. 35). No jornalismo, a forma funciona, de fato, como uma fôrma, pois é uma técnica. Suas raízes são anteriores ao modo de produção capitalista, mas foi nele que desenvolveu sua dinâmica atual: “O jornalismo se propõe processar informação em escala industrial e para consumo imediato”, define (LAGE, 1990, p. 35).

A notícia, matéria-prima do jornalismo, foi composta em diversos formatos, alguns mais semelhantes ao texto literário, outros ao artigo de opinião e, a partir de meados do século XX, em um texto “objetivo”, cujo primeiro parágrafo, o *lead*, resumiria o acontecimento, a partir da resposta às perguntas clássicas: quem? Fez o quê? Quando? Onde? Por quê?

Assim, se tomarmos como exemplo o caso do jornalismo brasileiro, que teve início na época imperial, os primeiros jornais eram efêmeros, alguns tiveram poucas edições, eram amadores, feitos por pessoas ligadas a partidos políticos que se notabilizavam por disseminar sátiras, calúnias e ataques aos opositores (SODRÉ, 1983). *Já no final do século XIX, a imprensa se profissionaliza*, quando são fundados os primeiros jornais empresariais, respaldados pelo modelo norte-americano. Mais tarde, na década de 1950, o jornalismo e os jornais brasileiros entram definitivamente para a contemporaneidade, tanto em sua organização empresarial como no conteúdo (no qual a adoção do *lead* jornalístico é a principal característica). A notícia ganha, nessa ocasião, o estatuto de forma primordial da narrativa jornalística.

Nem tudo foi, porém, linear assim. Nelson Werneck Sodré, em sua **História da Imprensa Brasileira**, afirma que foi (e é) constante o embate entre informação, opinião e publicidade. “A luta entre a informação e a opinião não foi a única que marcou o desenvolvimento da imprensa; logo apareceu a luta entre a opinião e a publicidade, que era a forma organizada que a propaganda assumia.” (SODRÉ, 1983, p. 4). Ou seja, na atividade jornalística sempre resta uma zona de sombra, nos quais os limites entre veracidade e falsidade estão sob tensão, de modo que interesses econômicos, projetos políticos e ideológicos entram como elementos de disputa pelas narrativas. A notícia, apesar de ser composta por uma técnica aparentemente neutra, pode dissimular vários vieses ideológicos. Basta observarmos, apenas para deixar um exemplo, quais fontes são selecionadas para serem entrevistadas sobre determinado assunto: por que fulano e não siclano? Quem estabelece o critério de hierarquização de fontes e qual o fundamento desse critério?

Se a problemática era complexa numa época de predomínio da mídia impressa, analógica, a era do audiovisual agravou as dificuldades, que hoje explodem com a emergência das mídias digitais. Computadores, *tablets*, celulares e afins, ao convergirem, mudaram o próprio conceito de comunicação e de informação – e tal aspecto pode ser compreendido ao mesmo tempo como causa e consequência da globalização. Receber notícias, estar informado e comunicar-se são situações cada vez mais difíceis de discernir, pois os conceitos foram embaralhados. Tal situação *não* acontece somente no Brasil, mas em ordem planetária.

É preciso considerar, portanto, que a produção e a consequente demanda por informação (e seu contrário, a desinformação) não apenas aumentaram em escala, mas vem ocorrendo uma mudança no próprio sentido daquilo que se entende por informação. Quando associada ao jornalismo, a informação é correlata à formação de uma opinião pública, na qual características como a referencialidade, por exemplo, são cruciais. A esse respeito, Lage afirma:

a comunicação jornalística é, por definição, referencial, isto é, fala de algo no mundo, exterior ao emissor, ao receptor e ao processo de comunicação em si. Isto impõe o uso quase obrigatório da terceira pessoa [...] O domínio da referencialidade permite diferenciar a linguagem jornalística da linguagem didática, ainda quando esta se propõe a divulgação do conhecimento ou divulgação científica. (LAGE, 1990, p. 39).

É por isso que, ainda hoje, tende-se a considerar verdadeiro aquilo que nos aparece com roupagem informativa. A notícia aponta para fora de si mesma, dissimulando sua urdidura interna e suas condições de produção. O pensamento liberal reconheceu a notícia (e, por extensão, a imprensa) como fomentadora da liberdade de opinião e dos ideais democráticos. O contexto, no entanto, se transformou.

Fatores como o fácil acesso às tecnologias móveis, o incremento do individualismo, a precarização do trabalho humano, as deficiências dos sistemas de ensino – que muitas vezes ainda não encontraram maneiras de educar as novas gerações conectadas – formam um ambiente no qual a fragmentação, a dispersão da atenção e a falta de repertório contribuem para um estado em que o texto jornalístico se afasta cada vez mais da informação e esta da comunicação. Não é difícil produzir textos ou imagens com aspecto jornalístico, com qualquer conteúdo, e transmiti-los rapidamente com os recursos tecnológicos em mãos.

O fenômeno das *fake news* prolifera nesse caldo de cultura, borrando fronteiras entre veracidade e falsidade, entre exatidão e conveniência. De acordo com Claire Wardle, em entrevista publicada no blog Porta 23, trata-se de algo mais profundo do que apenas notícias mentirosas. A pesquisadora propõe o termo “ecossistema de desinformação” para os fatos pelos quais o jornalismo tem passado neste início de século. Para o projeto dirigido por ela, pelo menos setecaracterísticas distinguem as notícias falsas:

1 - *Sátira ou paródia* – sem intenção de causar dano, mas com potencial para enganar. 2 - Conteúdo enganoso – uso enganoso de informações para enquadrar um problema ou indivíduo; 3 - Conteúdo falso – quando o conteúdo genuíno é “batizado” com falsas informações contextuais; 4 - Conteúdo impostor – quando informações falsas são atribuídas a fontes genuínas; 5 - Conteúdo manipulado – quando informações ou imagens verdadeiras são manipuladas para enganar. Por exemplo:

uma foto “fotoshopada”; 6 - Conteúdo fabricado – quando o conteúdo é 100% falso, projetado para enganar e prejudicar; 7 - Associação falsa – quando manchetes, imagens ou legendas não são condizentes com o conteúdo (BLOG PORTA 23)².

É interessante observar que a autora aponta diretamente para um ambiente de “desinformação”, enfatizando que este pauta atualmente a sociedade. *As fake news não diriam respeito somente a temas políticos e proliferariam em épocas eleitorais – embora seus efeitos sejam mais sentidos nestas situações – mas se tratam de simulacros noticiosos que abrangem diversas editoriais* e são transmitidas em diversos meios de comunicação. Atendem a interesses políticos, ideológicos, culturais, comportamentais. As recentes notícias falsas a respeito da inutilidade ou até malefício da vacinação, por exemplo, já são reconhecidas no meio médico como um dos fatores que estão contribuindo para o ressurgimento de doenças tidas como erradicadas, tornando-se uma ameaça à saúde pública.

É também forçoso notar que as sete características elencadas pela pesquisadora – e efetivamente podem ser muitas mais – cobrem várias dimensões da técnica e da narrativa noticiosas. O uso da narrativa jornalística torna verossímil o conteúdo falso ou falseado, uma vez que o leitor/espectador/usuário já está acostumado aos seus modos de codificação e regimes de fruição. Assim, o escopo do fenômeno parece ter se tornado bem mais abrangente, bem como sua disseminação.

Paulo Freire: educador que pensou a comunicação

A obra de Paulo Freire, pela contribuição teórico-metodológica que deu à educação brasileira, *é considerada um clássico da área, na melhor acepção deste termo: clássica por* (re)definir todo um campo de estudos, mas, justamente por sua riqueza, deixando em aberto uma gama de questões a serem desdobradas/complementadas/aprofundadas por outros autores. O autor *não somente refletiu a respeito da educação, mas alicerçou* este tema no interior de uma teoria do conhecimento. Além disso, ele foi reconhecido mundialmente – e ainda o é – por ter criado uma dinâmica de alfabetização de adultos e a implantado com sucesso, de tal modo que seu pensamento é objeto de estudo e de reflexão para diversos pesquisadores ao redor do mundo. Nem a rejeição ideológica de alguns setores da sociedade brasileira *às suas ideias arrefece* a pujança de seus argumentos, ao contrário, confirma a justeza de suas ideias e as linhas gerais da análise freireana.

Freire tem muito a nos ensinar a respeito da comunicação, sejamos nós comunicadores, educadores ou membros do público. Venício Lima, estudioso deste tema na obra freireana, no livro **Comunicação e Cultura: as ideias de Paulo Freire** (1981), afirma que uma das razões pelas quais as ideias do educador pernambucano atraem os comunicadores é o fato que:

2 Disponível em: <<https://porta23.blogosfera.uol.com.br/2017/05/31/bem-vindo-ao-blog-porta-23/>>. Acesso em: 17/07/2018.

[...] A maior parte do trabalho de Freire é devotada explicitamente ao problema da educação, ou àquilo que ele chama de ação cultural, o que traz implicações diretas para os estudiosos da comunicação, em pelo menos dois níveis. Ao nível filosófico, o próprio Freire equipara educação com comunicação, uma vez que não utiliza ambos os termos indistintamente, mas também os iguala em sua epistemologia. Ao nível social, os sistemas de comunicação – sobretudo de comunicação de massa – podem ser considerados como tendo a mesma função simbólico-ideológica dos sistemas educacionais nas sociedades capitalistas. (LIMA, 1984, p. 10-11).

Lima adverte, no entanto, que Freire foi (e ainda é) um autor menosprezado nas ciências da Comunicação, uma vez que a tradição de estudos da área foi fundada pela matriz funcionalista ou behaviorista. Somente a partir da década de 1990, a indissolubilidade entre comunicação e cultura, enfatizada pelo educador, foi mais bem compreendida.

A educação, para Freire, define-se como diálogo:

O diálogo com as massas não é concessão, nem presente, nem muito menos uma tática a ser usada, como a sloganização o é, para dominar. O diálogo, como encontro de homens para a ‘pronúncia’ do mundo, é uma condição fundamental para a sua real humanização. (FREIRE, 1975, p. 160).

Diálogo pressupõe intersubjetividade, troca, imersão no universo cultural de outrem. Nessa perspectiva, o diálogo se funda na comunicação e a transforma, pois são inseparáveis. O homem educado seria aquele que conquistou os elementos para a “pronúncia” da realidade em que vive. Ele não é mais objeto, mas sujeito de seu ser social:

Aprender a ler e escrever deve se constituir numa oportunidade para que os homens conheçam o verdadeiro significado da expressão dizer a palavra: um ato humano que implica reflexão e ação. Como tal, trata-se de um direito humano primordial, e não privilégio de uns poucos. Dizer a palavra não é um ato verdadeiro a menos que esteja simultaneamente associado ao direito de autoexpressão e expressão do mundo, de criar e recriar, de decidir e escolher e, em última análise, de participar do processo histórico da sociedade. (FREIRE, 2007, p.12).

Educação e comunicação estão, pois, entranhadas uma à outra. Ambas são relações sociais e políticas:

Os homens não podem ser verdadeiramente humanos sem a comunicação, pois são criaturas essencialmente comunicativas. Impedir a comunicação equivale a reduzir o homem à condição de “coisa”... Somente

através da comunicação é que a vida humana pode adquirir significado. (FREIRE, 1975 apud LIMA, 1981, p. 63).

O importante, então, seria compreender qual o sentido preciso que a comunicação adquire no pensamento de Freire, uma vez que o autor não aceita uma leitura instrumental, identificando-o somente com a técnica (no sentido de se constituir apenas em meios/canais ou procedimentos a serem aplicados para se comunicar). De acordo com ele, a comunicação seria uma prática humana que deve ser vivida/estudada a partir de uma matriz cultural. A comunicação é realizada no terreno do simbólico, entre seres humanos espacial e historicamente referenciados, na busca do compartilhamento de sentidos. Para deixar mais clara a concepção freireana, no livro **Extensão ou Comunicação**, o autor afirma o "equívoco gnosiológico" dos agrônomos e técnicos agrícolas que atuavam na área rural chilena, por tentarem impor a modernização de práticas de cultivo e criação sem levar em consideração os saberes prévios dos camponeses. Freire usou o termo "extensão" para denominar aquilo que a comunicação, a seu ver, não é:

[...] Na medida em que, no termo extensão, está implícita a ação de levar, de transferir, de entregar, de depositar algo em alguém, ressalta, nele, uma conotação indiscutivelmente mecanicista. Mas, como este algo que está sendo levado, transmitido, transferido (para ser, em última instância, depositado em alguém – que são os camponeses) é um conjunto de procedimentos técnicos, que implicam em conhecimento, que são conhecimento, se impõem as perguntas: será o ato de conhecer aquele através do qual um sujeito, transformado em objeto, recebe pacientemente um conteúdo do outro? Pode este conteúdo, que é conhecimento de, ser 'tratado' como se fosse algo estático? Estará ou não submetendo o conhecimento a condicionamentos histórico-sociológicos? Se a pura tomada de consciência das coisas não constitui ainda um 'saber cabal', já que pertence à esfera da mera opinião (*doxa*), como enfrentar a superação desta esfera por aquela em que as coisas são desveladas e se atinge a *razão* das mesmas? (FREIRE, 2010, p. 26).

O termo extensão é empregado por Freire não apenas no sentido de extensão rural, mas como uma metáfora de certo modo de interação, no qual alguns sujeitos consideram os outros como objetos, recusando-lhes o papel de interlocutores. Quando há uma situação de extensão, o saber é propagandístico, retira-se dele qualquer possibilidade de comunicação, uma vez que se fazem verticalmente "comunicados". De fato, a ideia de "transmitir algo a alguém", tão presente tanto nas teorias pedagógicas como nas teóricas comunicativas mais conservadoras, transformaria o saber "vivo" em saber "morto". A verticalidade da extensão impede a emancipação dos sujeitos, uma vez que fecha o caminho para que, por meio da ação, o homem se (re)crie.

A comunicação – prática humana por excelência – é construída justamente no sentido oposto. Na comunicação até pode haver hierarquia entre os interlo-

cutores, mas aquela fundada no reconhecimento recíproco, no respeito, e não na dominação ou no autoritarismo. Comunicar-se exige disposição, esforço, atitude, enfrentamento de diferenças. Na extensão o mundo do outro é invadido, com vistas à dominação simbólica; na comunicação o mundo do outro é compreendido, com vistas à emancipação mútua. Comunicação, para Freire, é caminho para a ação.

A influência freireana, portanto, vai muito além da educação e/ou da pedagogia, mas perpassa outras áreas do conhecimento, entre elas a comunicação. Ao advogar que o conhecimento escolar precisa ter como ponto de partida a realidade social – para a ela retornar – uma das manifestações culturais da contemporaneidade que chama a atenção do autor são os meios de comunicação. Eles são, na sociedade contemporânea, e neste ponto Freire demonstra extrema acuidade analítica, dispositivos sofisticados de propaganda, por conseguinte, promotores de extensão.

É por esse motivo que Paulo Freire reflete a respeito do tema e o incorpora em um projeto maior:

Mas mesmo quando não venho tratando desses chamados meios de comunicação em trabalhos anteriores, mesmo quando não falo diretamente sobre eles, eu os considero, por exemplo, dentro do horizonte geral da teoria do conhecimento que venho desenvolvendo nos meus trabalhos sobre educação. (FREIRE; GUIMARÃES, 1984, p. 40).

De fato, não há como apartar a realidade escolar da realidade midiática, e vice-versa. No interior da teoria do conhecimento freireana, é importante aclarar o termo comunicação. Para ele, não se deve confundir meios de comunicação com o processo social que lhe serve de justificativa, muito menos pretender que tais meios ensejem qualquer forma de diálogo. Fernanda Ribeiro nos lembra que:

Uma das questões fundamentais que tratamos aqui é o alerta que Freire nos coloca para o equívoco gnosiológico do termo comunicação: a comunicação midiática é antidialógica e como tal incompatível com o termo comunicação. Os meios de comunicação, na verdade, são meios de “comunicados” [...] (RIBEIRO, 2013, p. 2).

Ou seja, para entendermos o caráter antidialógico, extensivo, intrínseco aos meios de comunicação, é necessário que tenhamos em mente o que Freire formulou como teoria da comunicação humana.

Em Freire, está presente a ideia de que a educação é realizada pela comunicação. Segundo ele:

Ensinar e aprender são assim momentos de um processo maior – o de conhecer, que implica re-conhecer. No fundo, o que eu quero dizer é que o educando se torna realmente educando quando e na medida em que

conhece, ou vai conhecendo os conteúdos, os objetos cognoscíveis, e não na medida em que o educador vai depositando neles a descrição dos objetos, ou dos conteúdos. (FREIRE, 1994, p. 47).

É reiteradamente presente na obra freireana a noção de (inter) subjetividade. A comunicação faz a mediação entre os seres humanos, desta forma não somente nomeia o mundo, mas também o representa e o projeta para o futuro. Não nos servimos da comunicação, mas com ela entramos em atividade com os outros. A ação leva à reflexão, a reflexão à ação, de modo que os homens, quando em diálogo, (re)fazem seu mundo.

Por uma Pedagogia da Comunicação

Como já descrito, o termo Pedagogia da Comunicação foi proposto por Paulo Freire em uma nota de rodapé do livro **Educação como prática de liberdade**. Este termo coroa, por assim dizer, as formulações do autor a respeito do tema. Quando afirmou que o mundo humano é “um mundo de comunicação” (2010, p. 66) Freire enfatizou o caráter mediador da comunicação, que é simultaneamente processo e ato. Quando alguém se comunica, não o faz somente porque tem a intenção, mas realiza, de fato, uma ação. É por isso que comunicação nenhuma pode ser imposta, sob pena de ser apenas um “comunicado”. A comunicação tem por característica principal a horizontalidade: podemos ser diferentes, mas a palavra de cada interlocutor é merecedora de respeito.

Os meios de comunicação possuem grande alcance e poderiam promover o diálogo, mas, tal qual funcionam em nossa sociedade, paradoxalmente, acabam por desencorajá-lo ou mesmo impedi-lo. Estão compromissados com interesses particulares. De acordo com o autor, a lógica dos meios de comunicação *pauta-se pela* incomunicação, pela extensão, ocasionando a massificação do público.

Nota-se que seu pensamento foge aos esquemas tradicionais, tanto da Teoria da Comunicação como na Ciência da Educação. **É interessante observar que até a nomenclatura** utilizada para se referir ao público, nas teorias da comunicação funcionalistas, ressaltam seu caráter passivo: audiência (“aqueles que escutam”), usuário, telespectador, entre outros. E nas ciências da educação e nas teorias pedagógicas mais tradicionais percebemos a ênfase no aluno como aquele “sem luz”, que precisa ser ensinado, etc. Paulo Freire afirma que não existe sujeito passivo: ou a comunicação é possível, ou não é. Por isso a relevância, para o autor, de uma leitura crítica da comunicação e de uma pedagogia comunicacional.

Nesse ponto do raciocínio, formula-se a pergunta: quais seriam os elementos de uma Pedagogia da Comunicação? Apesar de não dispor de respostas prontas – e o engessamento do pensar era refutado veementemente por Freire – podemos ensaiar algumas premissas. A primeira delas é considerar a mídia como elemento de cultura, como um aparato que diz sobre o mundo em que vivemos, simultaneamente agindo sobre ele e o refletindo. A comunicação, seja ela midiática ou não, é objeto de aprendizagem. Não estamos advogando que

as características técnicas devam ser menosprezadas, mas o próprio desenvolvimento técnico é fator de cultura. O comunicador e o professor estão diante de grandes desafios, pois seus papéis sociais se interpenetraram: não se concebe mais um professor que não seja educador e um comunicador que não compreenda a dimensão formadora de seu ofício.

A comunicação é uma construção social, portanto, é tarefa da escola se debruçar sobre ela. A comunidade escolar está imersa no mundo da comunicação; a sala de aula funciona como um microambiente comunicativo: professores, alunos, funcionários e pais interagem. O momento da aula é comunicativo por excelência, embora muito pouco se reflita a respeito da qualidade desta interação para os objetivos de ensino-aprendizagem.

A comunicação midiática igualmente é construída socialmente. Não estamos propondo neste texto que seja criada mais uma disciplina curricular, mas que o tema “crítica de mídia” seja transversal aos programas escolares para os alunos e tópico de conversa nos treinamentos de educação continuada para docentes. Não é possível “ensinar” a ver televisão, e seria talvez perda de tempo escrever um manual de como assistir televisão, por exemplo. Se entendermos, no entanto, o que é a televisão, como artefato técnico, dispositivo de linguagem e mediação, qual é o seu papel no sistema midiático etc., quem sabe a assistiremos com um olhar mais aguçado. Isso pode ser realizado a partir da discussão de experiências concretas de recepção. Não é o caso de fazer apologia ao meio; e nem de demonizá-lo, mas encará-lo como algo que serve para ser pensado. O mesmo vale para o fenômeno das *fake news*. Reconhecer que existem, que servem a interesses, que é preciso checar as fontes etc., são assuntos que precisam emergir na realidade escolar a partir das experiências concretas de recepção de professores e alunos, e não de situações idealizadas de manuais.

Outro elemento a se considerar é que a educação precisa pautar a mídia, e que a mídia precisa abraçar a tarefa educativa. A educação é um tema valioso, de enorme alcance social, mas ainda permanece o vício editorial de notícia-la pelo viés dos seus produtos, e não de seus processos. Quantas matérias jornalísticas são feitas sobre resultados de testes nacionais e internacionais, mas nem sempre a respeito do dia a dia das salas de aula. A espetacularização dos temas educacionais pela mídia muitas vezes obnubila questões mais urgentes.

Quando professores e comunicadores se ausentam, atores outros entram em cena, angariando prestígio e autoridade em nome da educação, na defesa de privilégios. A comunicação precisa de uma pedagogia porque se faz passar por natural, para atender à ambição de alguns grupos. Temos observado, no caso das *Fake News*, que alguns governos e instituições têm tomado iniciativas para minimizá-las, mas não questionam o ambiente institucionalmente favorável a que grandes conglomerados de mídia concentrem dados e, conseqüentemente, poder. Por isso, em relação às *fake news*, podemos perguntar: que modalidades de relação comunicativa estamos estabelecendo uns com os outros? A quem servem essas notícias? Estamos alfabetizados (no sentido da “leitura do mundo” freireana) para lidar com elas? Elas podem ser vistas como sintoma de uma fragmentação generalizada da nossa percepção?

O mesmo ocorre com a educação: se ela não é problematizada, sua organização e suas práticas passam por inquestionáveis. O *marketing* educacional muitas vezes “vende” concepções de ensino que soam como razoáveis, não fossem porta-vozes de interesses econômicos e/ou empresariais. A informatização da educação é um exemplo: usar computadores e outros recursos não se constitui em um problema, a questão é considerar que a mera presença desses dispositivos por si só elevaria a qualidade do processo de ensino-aprendizagem.

Um terceiro elemento é a consideração de que a Pedagogia da Comunicação é diversa da Pedagogia pela Comunicação. Na primeira acepção, a comunicação é um fundamento dialógico, que vai se desdobrar em práticas engajadas. No segundo caso, a comunicação não é a essência da proposta, mas tão somente um recurso do qual se lança mão (ou não). A originalidade de Freire está em considerar a comunicação como algo que se constrói junto no ato educativo; não é algo que se acrescenta depois. Para ele, educação, comunicação e cultura formam uma tríade.

Notícias falsas como “palavras falsas”

A pedagogia da notícia é alicerçada na pedagogia da comunicação. Paulo Freire foi também um estudioso perspicaz da linguagem humana. Ele recorre ao termo “palavra falsa” para explicar a relação político-educativa, que se expressa pela comunicação: “Nossa existência não pode ser muda, silenciosa, nem tampouco nutrir-se de palavras falsas, mas de palavras verdadeiras, com que os homens transformam o mundo” (FREIRE, 2005, p. 90).

A palavra falsa, que é oca e vazia, se opõe à palavra autêntica, emancipatória. O termo “palavra falsa” denuncia tão somente o caráter falseador de certos conteúdos linguísticos, mas também a falsidade como falta de sentido, de confusão. É interessante observar que no universo da internet, o termo “buzz” se refere ao burburinho da informação, à constante alimentação de conteúdo, tomando como parâmetro somente o volume, e não a qualidade. Cabe, então, pensar em uma analogia entre o ecossistema de desinformação, expresso entre outros fenômenos pelas notícias falsas, e o conceito de “palavra falsa”. Podemos afirmar, amparados por Freire, que as notícias falsas o são não apenas pelos equívocos e a insegurança que promovem, mas por povoarem o ambiente comunicacional de um volume de dados e fatos vazios, sem articulação e sem sentido, dificultando a perspectiva crítica e uma leitura autêntica do mundo.

Considerações finais

Se vivemos em um “ecossistema de desinformação”, como afirma Warde, é crucial questionarmos o porquê nossa sociedade chegou a esse ponto e os motivos pelos quais a informação não tem se prestado à promoção do diálogo social, mas ao seu contrário. Quais são as razões que afastam a informação e a comunicação na contemporaneidade. Quando o cidadão se sente informado diante de uma notícia falsa, provavelmente porque não teve o cuidado de questionar seu conteúdo nem as fontes, estamos diante de alguns sintomas. Um de-

les diz respeito à educação: talvez o cidadão não se questione porque nem saiba que, na era das mídias digitais, esta é uma precaução que se faz necessária.

O fenômeno das *Fake News* provavelmente nos aponta para a falência dos nossos sistemas comunicativos e, principalmente, da nossa compreensão do que seja comunicação. E também nos indica que o caminho da educação tenha que ser reorientado. Somos capazes de ler a palavra, mas não exercitamos a leitura do mundo. No *whatsapp* e outros aplicativos de comunicação, bem como nas mídias sociais, escrevemos e lemos mensagens a todo o momento, mas estamos desprovidos de ferramentas que nos permitam contextualizá-las. Ficamos acorrentados a uma eterna presentificação, somos “massificados”, para usar um termo de Freire, ainda que sob o apelo da expressão individual.

Recorrer às ideias de Paulo Freire é uma tentativa de encontrar a radicalidade (no sentido de “buscar a raiz”) do conceito de comunicação. O autor convoca a educação a desmistificar as condições de opressão social, entre elas fazendo uma crítica a todas as situações de incomunicação, principalmente aquelas promovidas pelos aparatos institucionais de mídia. A comunicação autêntica pode (e deve) ser ensinada, mas não no sentido escolar: é uma pedagogia da prática, aprendemos a nos comunicar dialogando, interagindo e refletindo.

Venício Lima afirmou: “Freire não foi o primeiro nem é o único a acrescentar uma dimensão política à comunicação [...] mas é o único membro categoricamente social e político da tradição de estudo da comunicação como diálogo” (LIMA, 1984, p. 79).

Uma pedagogia da comunicação tem como pressuposto o estudo das condições prévias para a comunicabilidade e como horizonte o estudo das condições efetivas de comunicabilidade, bem como de sua contextualização na realidade social. Quando se fala em *fake news*, entra-se em um universo no qual os conceitos de jornalismo, notícia, informação etc. estão em jogo, mas a articulação entre eles e a inserção em uma realidade sociocultural mais ampla também deve ser levada em conta.

For pedagogy of the news: the concept of communication in paulo freire

Abstract

This article proposes a review of the concept of communication proposed by the Brazilian educator Paulo Freire (1922-1997) with the aim of contributing to the understanding of the emerging phenomenon of fake news in the contemporary scenario. Fake news, according to media scholars, are one indication that we would be living in a time of widespread misinformation. Although he was not a graduated communicator, several references to communication as a concept pertinent to education (and vice versa) are present in Freire's work. The author advocated the indissolubility between education, communication and culture so that when we consider the interface between the-

se fields of knowledge, we move towards the construction of a Pedagogy of Communication. Freire affirmed that the educational act is only considered as such if there is dialogue, in an interpellation to otherness. Communication is a social relationship, so we need to educate ourselves to media criticism.
Keywords. Fake news. Pedagogy of Communication. Paulo Freire.

Referências

- FREIRE, P. **Pedagogia do oprimido**. 3. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1975.
- FREIRE, P. **Educação como prática de liberdade**. 6. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976.
- FREIRE, P. **Pedagogia da esperança: um reencontro com a pedagogia do oprimido**. 3. Ed. São Paulo: Paz e Terra, 1994.
- FREIRE, P. **Extensão ou comunicação? São Paulo: Paz e Terra**, 2010. (Col. O mundo, hoje).
- FREIRE, P; GUIMARÃES, S. **Sobre Educação** (diálogos). v. 2. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.
- LAGE, N. **Linguagem Jornalística**. 3. ed. São Paulo: Ática, 1990.
- LIMA, V. **Comunicação e Cultura: as ideias de Paulo Freire**. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.
- MOSER, B. **Clarice, uma biografia**. São Paulo: Cosac Naify, 2009.
- PORTA 23 (Blog). Disponível em: <<https://porta23.blogosfera.uol.com.br/2017/05/31/bem-vindo-ao-blog-porta-23/>>. Acesso em: 17/07/2018.
- RIBEIRO, F. Paulo Freire na comunicação e os meios de “comunicados”. **Rizoma**, Santa Cruz do Sul, v. 1, n. 2, p. 78, dezembro, 2013.
- SODRÉ, N. W. **História da Imprensa Brasileira**. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1983.

Esquenta, depois esfria: a presença das classes populares na televisão brasileira a partir de uma análise de contratos comunicacionais

Luciane Leopoldo Belin

Resumo

No ar pela Rede Globo entre 2011 e 2016, o programa de auditório Esquenta! foi apresentado por Regina Casé, levando à televisão convidados com diferentes perfis para abordar temáticas variadas e apresentações culturais de diversas regiões brasileiras. A partir de uma discussão teórica sobre cultura popular e televisão, este artigo tensiona conceitos dos Estudos Culturais Latino-Americanos em uma análise pautada teórico-metodologicamente nos Contratos Comunicacionais discutidos pelo autor Patrick Charaudeau. Dessa forma, o artigo identifica na atração televisiva em questão quais são os elementos que configuram suas Condições de Identidade, Dispositivo, Finalidade e Propósito, analisando como se constrói a negociação comunicativa entre o programa e seu público nas classes populares brasileiras.

Palavras-chave: Comunicação. Cultura popular. Televisão

Introdução

O programa de auditório *Esquenta!* foi exibido pela Rede Globo de Televisão entre 2011 e 2016, quando foi retirado do ar com a justificativa da baixa audiência, durante um momento de forte polarização política no país, pautada, entre outros aspectos, em conflitos de classe.

Considerando a importância da televisão no Brasil, onde alcança 95% da população e 73% tem o hábito de acessá-la diariamente, de acordo com a Pesquisa Brasileira de Mídia de 2015, vale questionar: que papel este programa quis, durante quase cinco anos, ocupar na televisão? Como se configura a negociação comunicativa que se construiu entre este programa e seu público nas classes populares brasileiras?

Este artigo tem como objetivo analisar o programa *Esquenta!* a partir dos Estudos Culturais latino-americanos e fundamentando-se metodologicamente no conceito de Contratos Comunicacionais, discutido por Patrick Charaudeau. Para que um contrato de comunicação se estabeleça entre o programa *Esquenta!* e a população da periferia e das favelas brasileiras, é preciso que ocorra uma situação de reconhecimento entre os envolvidos neste processo.

O que permite esse reconhecimento, segundo o autor, são as informações presentes na enunciação – processo pelo qual se constrói a mensagem e que é composto por elementos que o autor chama de Dados Externos e Dados Internos ao processo.

Este artigo partiu de um recorte em uma dessas categorias de análise – a dos Dados Externos –, para analisar os 22 programas veiculados entre 04 de janeiro e 28 de junho de 2015 e identificar as condições de Identidade, Dispositivo, Finalidade e Propósito do programa *Esquenta!* delineando as estratégias utilizadas pela Rede Globo na tentativa de estabelecer um contrato de comunicação com o público.

Aspectos culturais na comunicação

Martín-Barbero pergunta em seu estudo sobre melodrama na América Latina: “O que, na comunicação, há do mundo da gente comum”? (2004, p.26) Essa questão caminha no mesmo sentido que a investigação que se faz neste artigo.

Na escola latino-americana de Estudos Culturais, conceitos como o de cultura popular se tornam centrais e passam a ser observados sob a ótica daquilo que o conecta à sociedade e a outros tipos de cultura, de maneira híbrida.

Segundo García Canclini, há uma circulação de culturas que se influenciam mutuamente para formar outras. “Entendo por hibridação processos socioculturais nos quais estruturas ou práticas discretas, que existiam de forma separada, se combinam para gerar novas estruturas, objetos e práticas” (GARCÍA CANCLINI, 2013, p. 19).

A televisão tem um forte potencial de hibridização – especialmente quando se trata de um programa que se propõe justamente a mesclar o que é diferente. Potencial este que perpassa as lógicas segundo as quais se constrói uma programação televisiva, seguindo necessidades econômicas, tecnológicas e dis-

cursivas. “A televisão quer e precisa ser assistida, isto é, conquistar e manter sua audiência, pois disso depende sua sobrevivência enquanto mídia. A função primeira de seus atos comunicativos é corresponder a esse interesse” (DUARTE, 2004, p.40). Pensar o consumo midiático na contemporaneidade implica compreender as estratégias de produção e recepção dos produtos de mídia.

Nesse contexto, os estudos culturais latino-americanos partem de uma leitura comparativa dos discursos dos meios de comunicação em uma perspectiva qualitativa, considerando o contexto social, político e cultural na produção de sentido e significação. Propõe-se a utilização do conceito de Contratos Comunicacionais de maneira metodológica, por permitir compreender mais de um dos momentos envolvidos em um processo comunicativo.

De acordo com Charaudeau (2013), quem produz uma mensagem, o faz se direcionando a alguém. A perspectiva da audiência é fundamental no processo comunicativo – tanto que correntes como os próprios Estudos Culturais atribuem grande importância ao processo de recepção e suas subjetividades.

Todo discurso depende, para a construção de seu interesse social, das condições específicas da situação de troca na qual ele surge. A situação de comunicação constitui assim o quadro de referência ao qual se reportam os indivíduos de uma comunidade social quando iniciam uma comunicação. Como poderiam trocar palavras, influenciar-se, agredir-se, seduzir-se, se não existisse um quadro de referência? (CHARAUDEAU, 2013, p. 67).

Este “quadro de referência” corresponde a uma série de condições que compõem uma situação em que há troca de informações, seja ela verbal ou não. O acordo prévio que existe e nos permite identificar um tipo de comunicação e aceitá-la ou recusá-la corresponde ao que o autor chama de “contrato comunicacional”, a partir do qual *Esquenta!* é analisado tendo como base os elementos discursivos que o compõem e as características que contextualizam sua produção, dentro de uma determinada emissora, dirigindo-se a um determinado público.

Isso não significa, portanto, que o público vai se reconhecer naquela produção, mas que é com base nesta construção de um receptor ideal que as ações comunicativas são elaboradas.

Quando um indivíduo se vê em frente à televisão com o objetivo de acompanhar o noticiário ou de assistir a uma telenovela, pressupõe-se que ele concorda em direcionar sua atenção para o consumo daquele determinado conteúdo, possa ter uma visão positiva, neutra ou negativa do que está sendo exibido. É possível construir um padrão analítico que se utiliza de categorias do contrato comunicacional para compreender de que forma um meio de comunicação pretende conquistar a atenção deste consumidor.

São os Dados Externos e Internos que atuam como categorias de análise deste artigo. Em que contexto se coloca um processo comunicativo? De que maneira se dá sua enunciação? A partir da análise do programa *Esquenta!* foi possível isolar as características que marcam as Condições de Identidade, Finalidade, Propósito e Dispositivo.

Identidade: os sujeitos envolvidos

A Condição de Identidade diz respeito às partes envolvidas em um contrato comunicacional, seus traços identitários e os motivos pelos quais são relevantes no contexto em questão. No caso de *Esquenta!* o programa simula o ambiente de uma grande festa popular, com músicas, cores, culinária e momentos de descontração entre convidados e membros do elenco fixo, dentre os quais cinco de oito participantes eram músicos de samba ou pagode, bem como consultores de conteúdo e bailarinos.

Algumas críticas foram feitas a *Esquenta!* no período em que esteve no ar por parte do público, questionando a legitimidade do produto que se propõe ser representante da cultura popular na televisão e acusando-o de estereotipar a periferia. Por fim, também se colocam discussões com respeito à figura de Regina Casé, pelo fato de que a apresentadora se coloca como uma genuína representante da cultura popular brasileira, mas sua origem não corresponde a esta realidade. Regina Casé nasceu na capital do Rio de Janeiro, porém na Zona Sul, região considerada de elite, e sua família é conhecida pelo elevado poder aquisitivo.

Ainda assim, Regina Casé representa uma parcela importante da construção da Condição de Identidade deste contrato. Em 2006, Casé lançou *Central da Periferia*, programa que foi um dos responsáveis pela construção da persona de Regina. Em seu *website*, a atriz e apresentadora é descrita da seguinte maneira:

Poucos artistas brasileiros são tão identificados com o povo, com a periferia, como Regina Casé. E poucos nomes deixam uma trajetória tão divertida e coerente pela televisão, levando risadas, dignificando os mais carentes e abrindo espaço para que eles registrem suas vontades, anseios, gostos e reclamações (Site Regina Casé)¹.

Esta linha de trabalho teve continuidade nos anos seguintes e culminou na estreia de *Esquenta!*, em 2011, onde o direcionamento a um público das favelas e periferias brasileiras constitui a instância-destinatário de *Esquenta!*, em que o mote “Fortalecer a favela” é recorrente. Neste artigo, o conceito de favela é utilizado como um dos muitos nichos da cultura popular. Um olhar preocupado em compreender a favela extrapola as definições econômicas e deve buscar as características arraigadas em preceitos socioculturais – mais do que econômicos, conforme propõe García Canclini:

Essa classificação de quatro tipos de valor (de uso, de troca, valor signo e valor símbolo) permite diferenciar o socioeconômico do cultural. Os dois primeiros tipos de valor têm a ver principalmente, não unicamente, com a *materialidade do objeto*, com a base material da vida social. Os dois últimos tipos de valor referem-se à cultura, aos *processos de significação* (GARCÍA CANCLINI, 2009, p. 41).

¹ Site Regina Casé. Disponível em: <<http://www.reginacase.com.br/vida>>. Acesso em: 17/04/2015.

Uma pessoa pode pertencer a uma classe econômica considerada intermediária, ser dona de um potencial de consumo, mas residir em comunidade periférica e, portanto, viver sob condições culturais e de preconceito social similares a outra que pertence a classes subalternas. Isso faz com que a ideia de periferia seja fundamentada em um estereótipo social.

Na geografia das grandes cidades, a periferia divide espaço com bairros de luxo e condomínios residenciais de alto padrão, em uma convivência marcada pela desigualdade social e pelo preconceito.

Em vez de bairros populares reais com suas diferenças e suas especificidades, onde relações sociais extremamente complexas se estabeleciam, o título icônico – favela – construiu imagens dotadas de elevado índice de artificialidade, repletas de ideias preconcebidas, estigmas e romantizações (MEIRELLES; ATHAYDE, 2014, p. 10).

De acordo com Kehl (2010, p. 31), “no Brasil, discute-se se a ‘favela’, tal como surgiu no Rio de Janeiro no final do século XIX, é uma construção original em si, ou se é originária, filha direta dos cortiços”. A construção da identidade da população residente nas favelas brasileiras é extensamente influenciada pela representação deste público na esfera midiática, que comumente retrata este nicho por um viés estigmatizado de pobreza e marginalidade.

No entanto, pesquisa realizada pelo Instituto Data Favela no final de 2013 com 63 favelas em dez regiões metropolitanas do Brasil ouviu 2 mil pessoas para a realização da Radiografia das Favelas Brasileiras e mostrou que 94% das pessoas entrevistadas se consideram felizes, apenas um ponto abaixo da média dos brasileiros de maneira geral,

A favela não escapou à ciranda das (des)qualificações generalizantes: desde os anos 1980, virou sinônimo de transgressão à lei e à ordem, espaço que requer incursões policiais, praça de guerra. Em síntese, para as elites e as camadas médias brancas, e, não raro, para os governantes, favela foi e tem sido, em um século de história, o lugar do ‘outro’ (SOARES in MEIRELLES; ATHAYDE, 2014, p. 09).

Para Soares, as favelas se colocam cada vez mais como “berços de fertilíssima cultura popular musical e religiosa, do samba e de tradições afro-brasileiras, como a umbanda, depois atravessadas por outras linhagens estéticas e espirituais, não sem conflitos internos agudos” (SOARES, 2014, p. 11). Nascido na favela, o samba é o protagonista dessas mudanças. “Não por acaso, o ritmo mais ouvido na favela é o samba, estilo que inclui seu mais dileto descendente, o pagode. O samba é, sobretudo, movimento, dos pés, das cadeiras, dos braços, do corpo inteiro” (MEIRELLES; ATHAYDE, 2014, p.107).

De acordo com a já citada pesquisa Data Favela, 50% dos moradores das favelas ouvem samba ou pagode.

Nas favelas e nos núcleos de moradia na periferia, percebemos que os anos

recentes têm sido marcados pela criação de polos avançados de protagonismo cultural. A roda de samba, por exemplo, vem superando os limites físicos da periferia. Como manifestação dos talentos populares, ganha os bairros nobres da cidade. (MEIRELLES; ATHAYDE, 2014, p. 111).

Embora muitos artistas tenham alcançado o *mainstream*, isso não significa que estes ritmos tenham abandonado a favela. É possível que parte de suas características iniciais sofram transformações quando saem de dentro dela, mas isso nem sempre significa uma desapropriação. Este é um dos pontos levantados por García Canclini (1983) quando discute a cultura popular, sob um olhar que pretende compreender muito mais do que sua visão romântica de que esta é uma cultura pura de povos que sobrevivem aos efeitos do capitalismo, e mais também do que a visão comercial e econômica que se apropria para ver o lado do lucro.

A redefinição do que é hoje a cultura popular requer uma estratégia de investigação que seja capaz de abranger tanto a produção quanto a circulação e o consumo. [...]. O enfoque mais fecundo é aquele que entende a cultura como um instrumento voltado para a compreensão, reprodução e transformação do sistema social, através do qual é elaborada e construída a hegemonia de cada classe (GARCÍA CANCLINI, 1983, p. 12).

Na relação de todas estas questões do cotidiano e sua representação social por meio da televisão, tendo o programa *Esquenta!* como porta-voz, é que reside a Condição de Identidade deste contrato comunicacional em questão. Para compreender, no entanto, o que acontece com essa cultura da periferia quando ela desce do morro e vai para o asfalto.

É preciso também levar em consideração as Condições de Dispositivo, ou seja, o aparato que constitui o ambiente em que ela se realiza, que será discutido em seguida.

Dispositivo: a arena de combates discursivos

O dispositivo de que fala Charaudeau não se resume apenas à plataforma. Os elementos que aproximam cada uma destas exposições fazem com que as produções e os atos de comunicação possam ser distribuídos entre as categorias que chamamos de gêneros.

Charaudeau elenca quatro direcionamentos segundo os quais os gêneros não literários vêm sendo abordados ao longo da história da linguística e da comunicação. O primeiro deles se dá pela descrição das características presentes nos textos, “reunindo as marcas mais recorrentes” naquele texto. O segundo se dá pela definição das formas de organização daquele texto – se descritivo, explicativo ou argumentativo –, o terceiro pelas “funções de base da atividade linguageira” e o quarto, mais relacionado à questão da comunicação, se dá “determinando as ‘situações de comunicação’ que resultam da maneira como uma sociedade estrutura, institucionalmente, a prática social em grandes setores de atividade” CHARAUDEAU (2010, p.1).

O que o autor sugere é que os processos de linguagem fundamentam as relações sociais. Em se tratando do discurso midiático, o meio de veiculação e aspectos como a linha editorial da emissora e o horário de exibição influenciam na maneira pela qual um produto vai se dirigir a seu público. Estes aspectos fornecem ao “eu” do processo comunicativo, o que Charaudeau (2010) chama de “instruções discursivas”, isto é, regras que devem ser seguidas, sejam elas explicitadas ou não, e que contribuem para a construção da uma identidade para este produto.

No caso da televisão, as características que marcam cada gênero são diversas – os dias e horários de exibição, o tom de diálogo, o tempo de duração, a forma de narrativa, a escolha de um apresentador, a opção por gravação ou exibição ao vivo, a inserção de opinião ou a busca pela objetividade, por exemplo.

As marcas do quadro semântico de um programa de auditório, especificamente, são menos formais do que um telejornal, por exemplo, uma vez que não tem regras tão preestabelecidas. O apresentador é livre para conduzir as entrevistas, embora possivelmente tenha algumas restrições, temas nos quais não deve tocar, personalidades que não deve convidar em um determinado contexto etc. A figura do “animador” é central, na medida em que cumpre algumas funções:

- escolhe um assunto de sociedade capaz de captar o auditório.
- escolhe participantes que, sendo de opiniões contrárias, podem defrontar-se mais ou menos violentamente.
- exhibe opiniões pessoais, protegido que está pelo papel legitimador do porta-voz, que não podem senão exacerbar ainda mais as paixões.
- enuncia saberes populares que, de uma maneira circular, fazem dele o porta-voz da opinião, sem que a razão seja usada para julgar da representatividade daquele que se autoriza a falar em nome dos outros (CHARAUDEAU, 2000, p. 133).

Embora se diferenciem entre si em algumas questões de formato, os programas de auditório são um subgênero do *talk show* e trazem como características a condução por um apresentador, convidados famosos, plateia de pessoas comuns e atrações diversas. Charaudeau questiona essa participação do público, que seria feita apenas de maneira simbólica – dá-se voz a um público, porém, até que ponto essa voz significa liberdade de fala?

No espaço discursivo do talk show, os participantes no debate são aparentemente livres de falar, mas as suas palavras são guiadas por uma estrutura dramática da qual eles não são senão joguetes e por um cenário do qual eles não são senão os instrumentos, ignorando o papel que lhes estava destinado (CHARAUDEAU, 2000, p. 133).

Essa participação meramente ilustrativa não apenas se evidencia, como parece se fortalecer quando se trata de pessoas que pertencem a grupos marginalizados. É um movimento de fala similar ao que sugere Spivak (2010) com

relação à voz dos grupos subalternos mediada pelos intelectuais que ela faz dialogarem, Foucault e Deleuze.

Não estou, no entanto, me referindo a intelectuais estudiosos da produção pós-colonial, como Shastri, quando digo que o Outro como sujeito é inacessível para Foucault e Deleuze. Estou pensando na população em geral – não especialista ou acadêmica – ao longo do espectro de classes, para quem a episteme opera sua silenciosa função de programação. Sem considerar o mapa da exploração, sobre qual matriz de “opressão” eles poderiam colocar essa multitude heterogênea? (SPIVAK, 2010, p. 54).

Quando levado para a televisão pelo programa *Esquenta!* o público que produz e consome cultura popular pode, de fato, falar? Estar na plateia não é sinônimo de ter voz.

O próprio formato do programa facilita a impressão de que pessoas anônimas podem apresentar seus pontos de vista, mas é importante questionar se isso não é uma característica ilusória deste tipo de atração televisiva.

Outra característica que Charaudeau atribui ao *talk show* e que se aplica ao programa *Esquenta!* é a ideia de representação midiática de certa “desordem social”. O *talk show*, segundo ele, segue uma lógica pela qual se caracteriza como:

uma forma de diálogo organizada de maneira a fazer surgir *conflito* e ou *drama humano*, sob diversas configurações, a propósito de um tema pretexto, através de um confronto de juízos ou de opiniões ‘rectas’, por intermédio de um dispositivo televisivo que se compraz na exposição destes conflitos ou nas sugestões do drama. Pode dizer-se que o *talk show* corresponde a um espetáculo da palavra adequado para um tratamento sensível, emocional, destas duas formas de desordem humana que são os conflitos entre indivíduos e os dramas íntimos da pessoa, tudo isto ao serviço da ‘revelação dos seres’ (CHARAUDEAU, 2000, p. 97).

No caso de *Esquenta!* há uma lógica de desordem no sentido das festas familiares e das celebrações populares, a desordem de uma roda de samba ou de um bloco carnavalesco.

em programas ditos informativos e outros – telejornais, reportagens, documentários, *talk shows*, entrevistas – a televisão convoca atores sociais aos quais destina papéis discursivos – âncoras, apresentadores, repórteres e mesmo participantes de jogos. Apenas, nesse caso, eles não podem nem devem perder sua identidade enquanto atores sociais, pois ela é estratégica: dela dependem os efeitos de sentido a serem produzidos (DUARTE, 2004, p. 35).

A opção por um programa de auditório não é por acaso, uma vez que este se propõe como um espaço de mais dialógico. Supõe-se que permita uma maior

proximidade com a plateia e com o público sem que a televisão tenha de deslocar-se até a periferia. Isso e a possibilidade de reunir diferentes grupos populares em uma mesma atração são, inclusive, dois pontos-chaves do programa, que podem ser percebidos na análise da Condição de Finalidade, discutida a seguir.

Finalidade: os objetivos do contrato

“Estamos aqui para dizer o quê?” (CHARAUDEAU, 2013, p. 69) é a pergunta que a Condição de Finalidade visa responder. Com uma lógica ligada ao comercial, a função primeira de um programa de televisão é a de garantir a sustentação do seu potencial lucrativo. Para o autor, diferentes finalidades de um produto comunicativo podem entrar em conflito.

o contrato de informação midiática é, em seu fundamento, marcado pela contradição: finalidade de fazer saber, que deve buscar um grau zero de espetacularização da informação, para satisfazer o princípio de seriedade ao produzir efeitos de credibilidade; finalidade de fazer sentir, que deve fazer escolhas estratégicas apropriadas à encenação da informação para satisfazer o princípio de emoção ao produzir efeitos de dramatização (CHARAUDEAU, 2013, p. 92).

A primeira, a finalidade de informação ou de “fazer saber”, está ligada à condição de credibilidade que um veículo de informação precisa ter para se fazer respeitar como uma boa fonte de informação. A segunda, a do “fazer sentir”, está ligada à captação de público, à necessidade de chamar a atenção de quem acessa esse produto midiático. (CHARAUDEAU, 2013, p. 86)

Estendendo a concepção de finalidades discursivas dos atos de comunicação a outras esferas, que vão além do contrato midiático – por exemplo, o discurso propagandístico, o discurso político ou o discurso didático –, o autor sugere ainda outras possibilidades de categorização² do discurso quanto à sua Condição de Finalidade:

- 1) *Prescrição* – o “eu” manda o “tu” *fazer*, pois está em posição de autoridade;
- 2) *Solicitação* – o “eu” quer *saber*, está em posição de inferioridade;
- 3) *Incitação* – o “eu” quer *mandar fazer*, está em posição de autoridade;
- 4) *Informação* – o “eu” quer *fazer saber*, está legitimado em posição de saber;
- 5) *Instrução* – o “eu” quer *fazer saber-fazer*, está em posição de autoridade.

Cada uma das finalidades descritas possui características próprias e mais do que uma delas podem estar presentes em uma mesma situação de comunicação. Em uma produção como a televisiva, a presença de diversas finalidades discursivas é verificada, como é o caso do programa *Esquenta!*.

² Categorias sugeridas pelo autor em seu curso “Comunicação, linguagem e discurso em processos comunicacionais”, ministrado na Universidade Feevale, na cidade de Novo Hamburgo (RS), em 2015.

Com base na análise dos programas veiculados no primeiro semestre de 2015, observa-se que as finalidades predominantes são a de “fazer sentir” e a de “fazer saber”. Em 282 dos segmentos categorizados, identificou-se a finalidade de “fazer sentir”, seja por meio da utilização das músicas, seja pela emotividade ao relatar histórias de vida e situações pessoais.

Já a intencionalidade de “fazer saber” foi percebida em 99 das cenas categorizadas, onde o tom do discurso foi mais educativo e o segmento foi focado em informar, trazendo dados e informações de caráter noticioso, principalmente na fala de convidados e de membros do elenco fixo que trazem a carga de conhecimento especializado. Em bem menor frequência, a finalidade de “fazer fazer” predomina em apenas 30 segmentos, sendo que quase na sua totalidade esta condição aparece nos momentos de *merchandising*, e a de “fazer crer” aparece em apenas três dos segmentos, quando o tom do discurso foi mais focado em convencer insistentemente, do que conquistar pela emoção ou pelo sentir.

Isto coloca em evidência na Condição de Finalidade questões como o protagonismo das populações negra e da periferia. O discurso da apresentadora e do elenco quer “fazer sentir” as características consideradas positivas da população brasileira de periferia – a alegria, as boas iniciativas, entre outros –, “fazer sentir” e “fazer saber” o peso que o preconceito tem sobre as pessoas em suas mais diversas formas, mas principalmente o preconceito racial, que tem aparição recorrente, além de “fazer saber” como é a vida na periferia.

A expressão dessas finalidades acontece por meio da escolha de iniciativas nascidas na favela e para beneficiar a população da periferia, na seleção dos personagens e de suas histórias, além do discurso da apresentadora. Falas recorrentes como “fortalecer a favela” e “xô, preconceito!” corroboram essas finalidades, como no exemplo a seguir, extraído de um diálogo entre a apresentadora Regina Casé e o ator Marcelo Mello.

E o que eu quero do *Esquenta!*, o meu sonho pro *Esquenta!*, pro Brasil e pro mundo, é que seja que nem aqui, que você não consiga encontrar nem na mesa do restaurante, duas pessoas iguais e da mesma cor. Porque o que a gente tem pra fazer de melhor na vida é celebrar a diferença, é festejar a diferença. Eu não tô aguentando, eu vou ter que chamar o Péricles, vou ter que chamar o Leandro e eu vou ter que chamar o Arlindo pra cantar uma música do Arlindo (ESQUENTA! trecho extraído da edição de 04/01/2015)³.

No trecho destacado, a apresentadora afirma um desejo por um mundo sem preconceito e utiliza como ponto de partida a história de vida de um convidado. Em vários momentos, a mesma entrevista um convidado e utiliza a estratégia de recontar sua história, traduzindo a fala do convidado com suas palavras, acompanhadas por interjeições e gestos de aprovação da roda de samba e do auditório.

3 *Esquenta!*, Trecho extraído da edição de 04 de jan. de 2015. Disponível em: <<https://globoplay.globo.com/v/3871136/>> Acesso em: 17 de abr. de 2015.

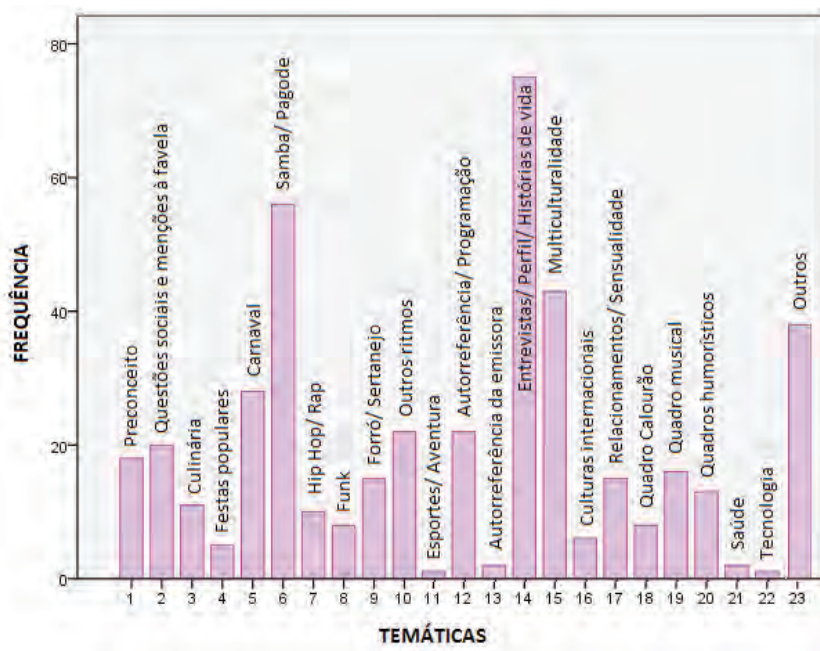
Reforça-se, nestes casos, o aspecto de sensibilização e de informação – fazer sentir, fazer saber, especialmente em algumas características relacionadas à Condição de Propósito do mesmo, a serem discutidas no próximo tópico.

Propósito: os domínios do saber

Segundo a última instância analisada, entende-se que “todo ato de comunicação se construa em torno de um domínio de saber, uma maneira de recortar o mundo em ‘universos de discursos tematizados’” (CHARAUDEAU, 2013, p. 69).

O recorte temático do programa *Esquentar!* nas edições analisadas permite identificar 23 assuntos predominantes, conforme o gráfico 1.

Gráfico 1 – Quadro de temáticas – Programa ESQUENTA! 2015 – 1º Semestre



Fonte: Levantamento realizado pela pesquisadora (2015)

O tema predominante foi “entrevistas/ perfil/ história de vida”. Estão incorporadas neste grupo todas as participações de convidados que estiveram presentes no programa para falar sobre suas carreiras profissionais e vidas pessoais. Em geral, trata-se de artistas da própria Rede Globo de Televisão, que falam sobre novos discos ou músicas, bem como os que estão em elenco de novas novelas e participam do programa para divulgação das mesmas.

A segunda temática mais recorrente destaca “samba/ pagode/ gafieira”. Estão inclusas nesta categoria as ocasiões em que os convidados ou a própria roda de samba do programa tocou e cantou canções musicalizadas sob este ritmo, mas também aquelas em que foram apontadas a importância social do samba.

Outra temática que obteve destaque foi “costumes/ multiculturalidade/ intercâmbio cultural”. Nesta, foram englobados assuntos relacionados a objetos

e práticas culturais de diferentes regiões brasileiras, evidenciando o pluralismo cultural do país. Estão inclusas as apresentações culturais de danças típicas, bem como sotaques e expressões regionais. Não estão inseridas nesta categoria as manifestações culturais estrangeiras, que estão distribuídas em “culturas internacionais”.

Dentro deste levantamento, destacam-se duas categorias de fundamental importância para este artigo – as temáticas “preconceito e questão racial (racial, gênero, LGBTT, acessibilidade)” e “questões sociais (pobreza, favela, vida na periferia)”. Por reunirem cenas que dialogam diretamente com o público da periferia, estas duas categorias serão o foco principal de análise.

Nos segmentos em que predominam as temáticas de preconceito e questão racial, estão reunidos todos os momentos em que um convidado relata uma cena de preconceito, aqueles em que a apresentadora Regina Casé e os convidados ou elenco fixo discutem quaisquer formas de preconceito que tenham sido debatidos, como é o caso do preconceito de gênero, do preconceito sobre pessoas LGBTT (Lésbicas, Gays, Bissexuais, Transexuais e Transgêneros).

Já a categoria “questões sociais (pobreza, favela, vida na periferia)” agrupa as cenas que discutem a desigualdade social no Brasil e suas consequências. Em diversas ocasiões, o programa relata como é a vida das pessoas nas favelas das grandes cidades – com destaque para as favelas do Rio de Janeiro –, a pobreza enfrentada em algumas das regiões e as características da periferia brasileira.

Esta última temática está diretamente relacionada com a questão do preconceito, uma vez que viver nas periferias brasileiras, em geral, é motivo de preconceito social, especialmente para quem vive nas favelas.

Considerações Finais

Foi possível perceber, por meio da análise do Contrato Comunicacional tensionado a partir dos Estudos Culturais latino-americanos, que é a partir de abordagens de temáticas do cotidiano, apresentados com uma roupagem e linguagem coloquial por uma porta-voz que se identifica como uma igual que o programa *Esquenta!* busca construir sua relação com o público das periferias.

A análise da Condição de Identidade deste contrato comunicacional em questão mostra que os sujeitos envolvidos não são apenas a equipe técnica que participa da produção, mas toda a estrutura que marca a identidade da Rede Globo como emissora.

Tem-se, assim, uma figura significativa à frente da atração, a da apresentadora Regina Casé, que atua como uma mediadora, por circular com aparente desenvoltura entre os dois universos – o da televisão e o da periferia – que aqui se cruzam. Na outra ponta do processo, classes populares e moradores da periferia com uma complexa e ampla construção identitária.

A forma como se estrutura o programa de auditório – que corresponde à Condição de Dispositivo, para Charaudeau –, contribui na tentativa de responder em parte às questões propostas neste artigo. A partir de Duarte, este artigo discutiu as particularidades deste gênero televisivo e a sua escolha estratégica para um programa para e sobre as classes populares. Não à toa, a atração se

utiliza desta estrutura de linguagem para levar para a televisão certa desordem característica da cultura popular das favelas brasileiras.

Fundamentado em um universo de temáticas (Condição de Propósito) que circulam entre elementos multiculturais, música popular, hábitos, preconceitos e situações do cotidiano, o programa trabalha para “fazer saber” a toda a população brasileira quais são as características do cotidiano nas periferias (Condição de Finalidade), não para apenas conversar com essas pessoas.

É no discurso do programa e na forma como estrutura sua narrativa que se percebem os direcionamentos para públicos variados, utilizando-se, no entanto, de uma linguagem que não necessariamente conversa com todos os públicos.

Posicionando-se como um aliado ou defensor das populações marginalizadas ou subalternas, como os moradores das comunidades e favelas, por exemplo, o programa contribui para o debate público acerca do pluralismo cultural, ao mesmo tempo em que, no entanto, reforça alguns estereótipos de classe e gênero.

It warms up, then cools down: the presence of the popular classes on Brazilian television from an analysis of communicational contracts

Abstract

Aired by Rede Globo between 2011 and 2016, the auditorium program “Esquenta!” was presented by Regina Casé, bringing to the television guests with different profiles to approach varied themes and cultural presentations from many Brazilian regions. From a theoretical discussion about popular culture and television, this article stresses concepts of Latin American Cultural Studies in a theoretical-methodological analysis based on the Communication Contracts discussed by author Patrick Charaudeau. Thus, the article identifies in the aforementioned television attraction which are the elements that configure its Identity, Device, Aim and Purpose Conditions, analyzing how the communicative negotiation between the program and its audience in the Brazilian popular classes is constructed.

Keywords: *Communication. Popular culture. Television.*

Referências

BRASIL. Presidência da República. Secretaria de Comunicação Social. **Pesquisa brasileira de mídia 2015:** hábitos de consumo de mídia pela população brasileira. Brasília: Secom, 2015. Disponível em: <<http://www.secom.gov.br/atuacao/pesquisa/lista-de-pesquisas-quantitativas-e-qualitativas-de-contratos-atuais/pesquisa-brasileira-de-midia-pbm-2015.pdf/view>> Acesso em: 15 de jan. de 2015.

CHARAUDEAU, Patrick. **A palavra confiscada.** Um gênero televisivo: o talk show. Dunod-Portugal: Lisbonne, 2000.

CHARAUDEAU, Patrick. **Discurso das Mídias**. São Paulo: Contexto, 2013.

CHARAUDEAU, Patrick. Uma problemática comunicacional dos gêneros discursivos. In: **Revista Signos**, Valparaíso, PUC vol. 43, n. 1, 2010, pp. 77-90. Disponível em: <<https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=157021642006>> Acesso em: 18 de dez. de 2018

DUARTE, Elizabeth Bastos. **Televisão: ensaios metodológicos**. Porto Alegre: Sulina, 2004.

GARCÍA CANCLINI, Néstor. **As culturas populares no capitalismo**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1983.

GARCÍA CANCLINI, Néstor. **Cultura Híbridas: Estratégias para entrar e sair da modernidade**. São Paulo: EDUSP, 2013.

GARCÍA CANCLINI, Néstor. **Diferentes, Desiguais e Desconectados: mapas da interculturalidade**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2009.

MEIRELLES, Renato; ATHAYDE, Celso. **Um país chamado Favela: a maior pesquisa já feita sobre a favela brasileira**. São Paulo: Editora Gente, 2014.

SOARES, Luiz Eduardo. Prefácio. In: MEIRELLES, Renato; ATHAYDE, Celso. **Um país chamado Favela: a maior pesquisa já feita sobre a favela brasileira**. São Paulo: Editora Gente, 2014.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. **Pode o subalterno falar?** Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

Cinema na tv: o audiovisual brasileiro e a produção das visibilidades contemporâneas

Fernanda Salvo

Resumo

Esse artigo discutirá sobre a crescente presença do documentário na televisão brasileira, possibilitada pelo novo cenário de convergência dos meios e pela publicação da Lei da TV Paga (Lei 12.485/2011). O objetivo é refletir sobre a produção das visibilidades contemporâneas, em termos estéticos e éticos. Para tanto, retomaremos a concepção crítica do documentário, demarcando algumas semelhanças e diferenças de seus modos de produção em relação à reportagem televisiva.

Palavras-chave: Documentário. Reportagem. Visibilidades

Apresentação

Em vista da excepcional importância cultural alcançada pela televisão nas sociedades contemporâneas, torna-se imprescindível aprofundar o conhecimento do meio. Embora seja notório o repertório consolidado de estudos que contemplem as dimensões da produção, recepção e circulação dos conteúdos da TV, a análise audiovisual ainda é carente de investimentos, quando se leva em conta as qualidades estéticas e expressivas da televisão. Arlindo Machado, no livro **A televisão levada a sério** (2001), aborda exatamente esse ponto, afirmando que a televisão não está predestinada a ser uma coisa fixa:

Ao decidir o que vamos ver ou fazer da televisão, ao eleger as experiências que vão merecer nossa atenção e nosso esforço de interpretação, ao discutir, apoiar ou rejeitar determinadas políticas de comunicação, estamos, na verdade, contribuindo para a construção de um conceito e de uma prática de televisão (MACHADO, 2001, p. 12).

Tal posicionamento traduz a crítica do autor aos discursos que afirmam ser a televisão um meio menor, que atende aos anseios popularescos e de massa, sendo predestinada aos conteúdos banais. Ao longo dos últimos 50 anos, diz Machado, o meio mostrou ser um sistema expressivo amplo, capaz de abrigar trabalhos complexos que ajudaram a construir uma ética e uma estética televisiva. O termo televisão, defende, se aplica a uma gama imensa de possibilidades de produção, distribuição e consumo de imagens e sons eletrônicos, que, em conjunto, fazem da mídia televisiva um dos fenômenos culturais mais importantes de nosso tempo. Com tal visada, o autor oferece contribuição fundamental para o reenquadramento da discussão sobre a qualidade da televisão no Brasil.

As formulações apresentadas por Machado são o ponto de partida para a reflexão proposta neste artigo. Partimos da hipótese de que está em andamento uma renovação da presença do documentário na televisão brasileira, em razão de alguns fenômenos contextuais que devem ser considerados: primeiramente, destaca-se o crescimento exponencial de convergência dos meios, que redundou na quebra das barreiras entre a imagem do cinema e da televisão – tendo em vista que a tecnologia de captação e finalização em ambas as mídias tornou-se exatamente a mesma (ROSSINI, 2007). Além disso, em anos recentes, houve a publicação da Lei 12.485/2011, Lei da TV Paga, que obrigou os canais por assinatura a veicular um mínimo de 3h30 de conteúdo brasileiro semanalmente em horário nobre, sendo metade do material realizado por produtoras independentes¹. As últimas décadas também presenciaram a diversificação de modalidades de fomento ao audiovisual, encampadas por políticas públicas. Dentre as variadas formas de incentivo à produção documental, é preciso con-

¹ Segundo dados da Ancine, em 2015, foram registradas 3.284 horas de obras inéditas brasileiras independentes, sendo 75% de obras seriadas e 14% de longas-metragens, 40% de variedades e 32% de documentários. Disponível em: <http://agenciabrasil.ebc.com.br/cultura/noticia/2017-05/ancine-lei-da-tv-paga-ampliou-producao-audiovisual-independente-no-pais>. Acesso em: 19 de dez. de 2018.

siderar, ainda aquelas levadas a cabo pelos canais de televisão, que buscam diversificar as abordagens temáticas em sua programação – prática que atinge em cheio as produções documentais².

Exatamente pelos fatores elencados, acreditamos que a reflexão sobre o estreitamento das relações entre TV e cinema se faz bastante oportuna, sendo fundamental perguntar: o que distingue a grande reportagem televisiva dos filmes documentários e quais possibilidades se abrem nesse imbricamento entre cinema e televisão, que certamente incide sobre a produção das visibilidades contemporâneas?

Nesse sentido, assumimos que o objetivo deste trabalho é retomar o pensamento do documentário (que não se confunde com a reportagem da TV), resgatando algumas linhas de força que animam a produção documental em seu impulso ético e estético. Estamos cientes de que refletir sobre os gêneros audiovisuais não é tarefa fácil, pois eles dificilmente se encontram em estado puro (SEIXAS, 2013), mas estabelecer balizadores e buscar identificar os territórios fronteiriços auxilia, e muito, na construção de sentidos, que leva à compreensão da organização das linguagens e recursos expressivos, inseparáveis das escolhas ideológicas.

Hibridismos no audiovisual contemporâneo e o mercado

Os novos processos técnicos e tecnológicos têm impulsionado a complementariedade de linguagens, aproximando as audiovisualidades cinematográficas e televisivas. Como nota Miriam Rossini (2007), o fenômeno se deve à própria natureza da “linguagem audiovisual”, que, independentemente do meio, possui características muito próximas:

Imagem em movimento e sonorizada, e que precisa, ao longo do seu processo de produção, ser editada e finalizada. Isso porque, em termos de enquadramento, movimento de câmeras, edição ou montagem, o processo final, mesmo quando feito em equipamentos diferentes, busca o mesmo resultado: organizar o discurso imagético audiovisual (ROSSINI, 2007, p. 174).

Rossini lembra que a aproximação entre as audiovisualidades do cinema e da televisão se consolidou na virada do século XX para o XXI: no cinema “[...] a própria película começou a ser substituída pelos processos de captação digital de imagem. Essa mesma tecnologia de captação digital e de finalização por computador também está sendo utilizada pela televisão” (ROSSINI, 2007, p. 175). Isso significa que foram rompidas as barreiras na produção de imagens,

2 Um bom exemplo nesse sentido é DOC Futura. Em recente edital (aberto no primeiro semestre de 2018), voltado à realização documental, o Canal Futura anunciava que, em sua 9ª edição, aprovaria documentários que tratassem de questões relativas aos direitos humanos com “temáticas provocadoras, em geral pouco abordadas na mídia, mas importantes para a construção de uma sociedade mais justa”. Disponível em: <<http://futura.org.br/documentarios-2/9-doc-futura/>>. Acesso em: 19 de dez. de 2018.

e, hoje, “mais do que pensar em cinema ou tevê, é preciso pensar em imagens audiovisuais” (ROSSINI, 2007, p. 178).

Na prática do documentarismo brasileiro, o filme que realmente inovou em sua relação com a tecnologia e a televisão foi *33* (Kiko Goifman, 2003), tornando-se um divisor de águas. O pioneirismo de *33* foi quebrar o tabu do uso da película (uma tradição no documentário nacional), utilizando imagens totalmente captadas em câmera digital. Visando a exibição na televisão, Goifman limitou a captação das imagens a 33 dias (como o próprio título do filme sugere) e finalizou a edição com 52 minutos – possibilitando a exibição em canais de televisão aberta, com uma hora de programação, e abrindo caminho para toda uma geração de realizadores.

No que diz respeito ao incentivo à relação continuada entre TV aberta e produção independente, o DOC-TV merece um comentário à parte, por representar um esforço inédito na história da TV brasileira. Programa de Fomento à Produção e Teledifusão do Documentário Brasileiro, encampado pela Secretaria do Audiovisual do Ministério da Cultura, Fundação Padre Anchieta/TV Cultura e a Associação Brasileira de Emissoras Públicas, Educativas e Culturais (Abepec), o DOC-TV foi lançado em agosto de 2003, viabilizando a produção regional de documentários (em 27 estados) e sua veiculação em rede nacional, no horário nobre, sem obediência a formatos prévios. Logo no primeiro ano, o projeto conseguiu finalizar 26 documentários produzidos, em coproduções de emissoras públicas e produtoras independentes. Desta forma, regiões até então desconhecidas no Brasil ganharam espaço na televisão aberta, pois dos estados mais diversos vinham seus realizadores.

Iniciativas como o DOC-TV revelam que embora o papel do Estado em relação ao cinema brasileiro seja historicamente deficitário em termos financeiros, com investimentos aquém da capacidade de produção do setor, não se pode negar que as políticas públicas de incentivo foram (e ainda são) fundamentais para a continuidade da produção (BERNARDET, 2009). No tocante às políticas públicas, autores como Piva (2017) afirmam que nos últimos 15 anos houve forte incremento do audiovisual nacional, com a criação da ANCINE, em 2001, e, sobretudo, com a criação do Fundo Setorial do Audiovisual (FSA), em 2008. “Desde então a atuação da ANCINE se intensificou radicalmente e mudou por completo o cenário do audiovisual brasileiro, promovendo profundas transformações no modo de produção, distribuição e consumo, com enormes impactos na economia nacional” (PIVA, 2017, p. 160). O resultado de tal investida se sustentou ao longo dos anos. Em 2016, quando toda a economia brasileira apresentava forte retração, o audiovisual celebrou crescimento, acusando expansão do mercado de mais de 10%, com 140 filmes lançados (contra 129 do ano anterior). Registrou-se também aumento significativo no número de ingressos vendidos (176 milhões, contra 173 milhões em 2015, e 90 milhões em 2002)³.

Outro forte incremento ao audiovisual brasileiro veio em 2011, com a cria-

3 *El país*. O cinema brasileiro não dá bola pra crise. Disponível em: <https://brasil.elpais.com/brasil/2016/12/16/cultura/1481914637_758602.html> Acesso em: 19 de dez. de 2018.

ção da Lei 12.485 (Lei da TV paga). A Lei abriu uma enorme janela de exibição da produção audiovisual independente nas TVs por assinatura, obrigando os canais de filmes, documentários, séries e animações a veicular conteúdo nacional durante 3h30 por semana, no horário nobre de suas programações. Os resultados da iniciativa já trouxeram consequências importantes: a retroalimentação do próprio cinema, a profissionalização do setor, e, sobretudo, o fomento à realização de produções brasileiras de qualidade para a televisão – o que estimulou o emprego na área, propiciando a criadores que antes somente produziam para o cinema pudessem se interessar pela TV. Piva comenta os impactos da 12.485 sobre o audiovisual nacional:

Os impactos da Lei foram imediatos. Por um lado, refletiu no setor de produção audiovisual independente, que ganhou segurança para uma produção em escala; por outro, pela população brasileira que passou a ter acesso à diversidade e riqueza da nossa produção nacional. Atualmente, diante desse interesse do telespectador, as emissoras já exibem mais do que a própria Lei obriga. Segundo dados de estudos da ONG INTERVOZES, nossa produção era exibida em 2010 por apenas sete canais, chegando em 2015 a 22 canais. Em 2011 foram exibidas 73 séries, já em 2014 alcançamos o número de 506 produções (PIVA, 2017, p. 161).

Esses dados somente revelam o quanto o desenvolvimento das indústrias criativas do audiovisual brasileiro está ligado a variadas formas de incentivo e adoção de políticas públicas que incrementem o setor.

O documentário: em busca de uma definição

As condições recentes de realização do audiovisual guardam relação direta com a expansão do documentário no Brasil⁴. Em razão do crescimento da prática documental, das discussões em torno desse objeto e das interpretações que ele suscita, torna-se bastante relevante buscarmos um conceito que o fundamente.

Consuelo Lins (2007) lembra que o documentário esteve, desde sua origem, envolto numa forte ideologia realista, que foi a mola propulsora de sua invenção. Tal concepção se fortaleceu em razão das características próprias da imagem em movimento, tais como sua precisão na reprodução da realidade, bem como sua semelhança empírica. Entretanto, adverte a autora, as imagens possuem natureza paradoxal e seu empirismo apenas prova que, no máximo, uma coisa esteve na frente da câmera. “Mesmo que se reconheçam pessoas,

4 Como já haviam notado Lins e Mesquita (2008), o aumento na produção de documentários brasileiros pode ser constatado pelo número de filmes lançados, pela criação de festivais e revistas acadêmicas voltadas a essa modalidade, bem como pela ampliação de editais públicos e aumento da presença de documentários independentes na televisão. No mesmo sentido, dados coletados pelo Grupo de Pesquisas Documentário e Fronteiras (que reúne professores e discentes da UFF e UFJF) apontam que entre 1990 e 1999 foram produzidos 591 documentários no Brasil, número que subiu 85% na década seguinte, já que entre 2000 e 2009 foram produzidos 1092 filmes do gênero no país. Disponível em: <<http://www.ufff.br/documentariofronteiras/projetos/>>. Acesso em: 13 de jun. de 2018.

lugares, sons, a imagem é menos uma evidência do real do que a filmagem de um mundo cujo estatuto mantém-se ambíguo” (LINS, 2007, p. 226). A observação de qualquer objeto captado por uma câmera, prossegue Lins, apenas garante que houve um momento de exposição, e não um registro conformado pela exatidão documentária. Além disso, no cinema a imagem está sempre em movimento e seus elementos necessitam da organização proporcionada pela narração, fator que multiplica as possibilidades de sentido. “De fato, somos obrigados a reconhecer que não há nada em um filme interior a ele e suas imagens que marque radicalmente sua qualidade documentária, sua autenticidade em relação ao mundo. Não há nada de sua estética que um filme de ficção não possa simular” (LINS, 2007, p. 226).

Se é preciso demarcar as distâncias entre os gêneros documentário e ficcional, continua Lins, por outro lado, torna-se imperioso destacar que o “objeto” documentário existe como fruto de práticas e discursos consolidados ao longo do tempo:

Esse objeto não tem “essência” estática, igual a ela mesma ao longo da história do cinema, seguindo uma linha de evolução em direção a um acréscimo de real. Há, como afirma o teórico Bill Nichols, uma construção contínua desse pseudo-objeto, o que implica um deslocamento de perspectiva no que diz respeito a essa forma de cinema: em vez de negar, por um lado, a própria existência do documentário, ou, de outro, afirmar sua essência, em vez de criticar ou argumentar em favor de posições adotadas, parte-se das próprias obras e do conjunto de práticas que criaram os movimentos definidos sucessivamente como documentário (LINS, 2007, p. 230).

Muito próximo da proposição de Lins está o pensamento de Da-Rin (2006), para quem “documentário” não é um conceito que se possa lidar num plano teórico. “Toda conceituação que se possa fazer do documentário terá que ser produzida pela própria análise, evitando a dupla simplificação do problema: seja considerar o documentário um falso objeto a ser descartado, seja considerá-lo um objeto dado e dotado de imanência” (DA-RIN, 2006, p. 18). Em razão disso, escreve Da-Rin, o teórico Bill Nichols tem oferecido grande contribuição para o desenvolvimento de uma teoria do documentário, pois ele evita analisar esse “objeto” dentro de uma perspectiva totalizante: em sua investida, Nichols enfatiza como o documentário é construído e reconstruído por discursos e olhares distintos, advindos de diferentes comunidades interpretativas, em diversos períodos.

Na concepção de Bill Nichols (2012) o documentário é o registro cinematográfico que trata de representações do mundo social e que possui a particularidade de estabelecer postulados ou asserções sobre esse mundo. Se os documentários podem ser considerados “filmes de não-ficção”, diz Nichols, é porque abordam o mundo em que vivemos e não *um* mundo imaginado pelo cineasta. Para o autor, o documentário sempre possuirá um argumento, uma perspectiva e uma “voz”, conforme exploraremos adiante.

Documentário e reportagem televisiva: autoria *versus* objetividade

Analisando os documentários de diferentes épocas, estilos e cinematografias, Bill Nichols (2012) sintetizou seis grandes modelos representativos. São eles: poético, expositivo, observativo, participativo, reflexivo e performático.

Acreditamos que uma breve revisão do modo observativo será de grande valia para explicitarmos, ao menos em parte, a razão do esfumaçamento das fronteiras entre a reportagem televisiva e o documentário, pois, ao longo da história, procedimentos de ambos os registros se interseccionaram, provocando reações que tornaram tênue sua linha divisória.

Seguramente, um marco histórico da aproximação entre a reportagem e o documentário ocorreu nos anos 1960, com o advento das novas possibilidades de captação de som, quando o telejornalismo e o cinema adotaram postura semelhante frente à realidade, cultuando a não-intervenção dos observadores no universo narrado, como forma de garantir a objetividade do relato. As razões da aproximação entre reportagem televisiva e documentário não são poucas. Nos seus primeiros anos, a TV possuía como única tecnologia para a captação de imagens exteriores o material pesado do cinema. Foi o telejornalismo que fomentou a pesquisa por câmeras mais leves (que poderiam ser operadas no ombro dos cinegrafistas), mas também por películas sensíveis a condições de luz mais baixa, bem como pelos gravadores magnéticos portáteis e síncronicos.

Em 1960, quando tais demandas tecnológicas já haviam sido atendidas, os novos métodos de filmagem inaugurados pela reportagem televisiva passaram a influenciar a estética do documentário, que investiu na imagem tremida, editada em cortes bruscos e som impuro. Foram, pois, os novos equipamentos leves e síncronicos que possibilitaram uma agilidade inédita aos “métodos de filmagem, que teriam reflexos de longo alcance no domínio do documentário. Reflexos, desde logo, junto à plateia, que começava a se habituar à imagem do telejornalismo e do cinejornalismo” (DA-RIN, 2006, p. 103).

Com a nova estética, a narração *over* desencarnada, onisciente e onipresente, típicas do documentário clássico foram abandonadas para dar lugar a um universo variado de sons, imagens e vozes. As novas possibilidades técnicas causaram tanto impacto que seus efeitos foram considerados por muitos como os responsáveis pela inauguração de uma *estética do real*, “cujas manifestações mais exaltadas expressavam um objetivismo delirante e uma crença na verdade que se desprenderia dos eventos registrados com imagem e som em sincronismo” (DA-RIN, 2006, p. 104).

No âmbito do documentário, foi o cinema direto norte-americano que mais fortemente encarnou esses preceitos, procurando comunicar um sentido de acesso imediato ao mundo e negando quaisquer formas de mediação do cineasta sobre as imagens. De acordo com Bill Nichols, o cinema direto norte-americano é a mais típica expressão do modo observativo. Seu núcleo principal foi a produtora Drew Associates, fundada pelo repórter fotográfico Robert Drew e pelo cinegrafista Richard Leacock. Ambos não consideravam suas produções documentários, mas “cine-reportagens” ou “jornalismo filmado”, argumentan-

do que a encenação, a interpretação verbal do comentário, a música e os ruídos acrescidos para conferir maior dramatização às imagens tornavam os documentários falsos. Por isso, eles preferiam o princípio do som sincrônico integralmente assumido, pois pretendiam oferecer a realidade “captada ao vivo”. Tratava-se de um método que visava o objetivismo extremo, cuja legitimação deveria ser conferida pela câmera e o gravador, considerados instrumentos “automáticos” e precisos no registro dos resultados da observação empírica. Importante notar que a meta da Drew Associates era veicular seus trabalhos na televisão, e, não por acaso, seus membros incorporaram os valores da objetividade jornalística e da ideologia cientificista que legitimou a prática do campo, herdadas do pensamento positivista predominante no final do século XIX.

Na crítica de Da-Rin, os realizadores do cinema direto, ao embarcarem na utopia da neutralidade, retomaram a ilusão realista que tendeu, historicamente, a reduzir a realidade às suas aparências sensíveis. Entretanto, argumenta Da-Rin, um filme é sempre o resultado de escolhas sonoras e visuais: “A própria estrutura da imagem cinematográfica supõe fatores irredutíveis, como a escolha entre o que mostrar ou não, a organização daquilo que é mostrado, a sua duração e a ordenação dos planos em si. A transparência da realidade no cinema é uma falácia” (DA-RIN, 2006, p. 145).

Não por acaso, o pensamento crítico dos documentaristas franceses dos anos 1960 considerou a interferência do cinema direto norte-americano tão grande quanto àquela do documentário clássico (em que uma *voz-over* buscava fechar os sentidos da enunciação). Assim, novos modos de realização foram instaurados, agora pautados por uma postura participativo-reflexiva, por meio da qual os cineastas negavam a posição de recuo em relação ao mundo filmado, praticando a reflexividade como saída ética (revelando seus modos de fazer e a presença do cineasta e da sua equipe na produção da cena fílmica). Documentários dessa natureza pretenderam mostrar que existe discurso e que, invariavelmente, o cineasta imprime seu ponto de vista sobre o universo narrado, sendo a subjetividade um dado apriorístico na conformação da representação.

Eis aqui uma entrada interessante para refletirmos sobre as diferenças entre os modos de fazer do documentário e da reportagem de televisão. Na TV, a presença da subjetividade e os traços da autoria desaparecem, em favor dos modos de produção legitimados pelo campo jornalístico. Se, por um lado, a vocação para abordar a realidade aproximou, historicamente, os dois gêneros, por outro lado, os modos de narrar próprios a cada um se distanciam. “Enquanto o jornalismo busca um efeito de objetividade ao transmitir informações, no documentário predomina um efeito de subjetividade, evidenciado por uma maneira particular do autor/diretor contar a sua história” (MELO, 2002a, p. 8). O documentário é forjado pelo “olhar” que o diretor endereça ao seu objeto, sendo possível ao cineasta opinar, defender uma causa ou, ainda, revelar os modos de produção de seu filme.

A esses procedimentos, Bill Nichols (2012) denomina “voz” do documentário. Se o documentário possui uma voz que enuncia, observa Nichols, essa não se dá somente pela fala de um narrador ou *voz over*, mas porque o cineasta seleciona

um *como* organizar os elementos da representação. A voz do documentário fala por intermédio de todos os meios disponíveis para o criador, no que diz respeito à seleção e arranjo de sons e imagens. Portanto, cada “voz” retém uma visão, produzindo uma singularidade, um discurso sensível sobre o mundo.

No âmbito do telejornalismo, Carvalho et al. (2010) escrevem que a maior parte das emissoras brasileiras possui, na atualidade, programas constituídos pelas chamadas “reportagens especiais”, que se valem das ferramentas do documentário em seus modos de produção. Segundo os autores, esse é o caso do *Globo Repórter*, *SBT Repórter* e *Repórter Record*. Contudo, Carvalho et al. explicam que, embora se valiam de procedimentos do registro documental, as reportagens especiais se diferenciam, de fato, pelo aprofundamento e apuro técnico de que são alvo. Segundo os autores, na produção das reportagens especiais “não se trata de escolher assuntos nunca antes tratados [...] mas de mostrá-los de uma forma surpreendente. Como o foco da notícia é ampliado, o texto, assim como a linguagem plástica, devem ser primorosos” (Carvalho et al., 2010, p. 28).

De todo modo, as reportagens especiais, assim como as notícias veiculadas nos telejornais diários, se inserem no ciclo de produção próprio às redes comerciais, submetendo-se às convenções da rotina profissional e aos hábitos e crenças incorporados pela comunidade jornalística. Nesse sentido, vale lembrar que o discurso objetivo do jornalismo se define exatamente pelo distanciamento do narrador: o “jornalista narra como se a verdade estivesse ‘lá fora’, nos objetos mesmos, independentemente da intervenção do narrador: dissimula sua fala como se ninguém estivesse por trás da narração” (MOTTA, 2008, p. 155).

Arlindo Machado (2001) reforça tal concepção. Ele ressalta que nos telejornais os apresentadores jamais utilizam a primeira pessoa, recorrendo ao plural quando se referem ao agente enunciador e, assim como os repórteres, evitam dizer o que pensam sobre os fatos noticiados. Na crítica de Machado, esse modo de narração mascara “o fato de que toda produção de linguagem emana de alguém, ou de um grupo, ou de uma empresa, portanto nunca é o resultado de um consenso coletivo, mas de uma postura interpretativa interessada diante dos fatos noticiados” (MACHADO, 2001, p. 109).

Segundo Amir Labaki, diretor do festival de documentários *É tudo Verdade*, a busca “utópica” da objetividade separa, de maneira definitiva, as concepções que norteiam o pensamento do jornalismo e do documentário:

A objetividade é uma utopia a perseguir para o jornalismo, seja escrito ou audiovisual, mas não para o documentário [...]. Exige-se a busca de objetividade de uma reportagem da CNN ou de um especial da BBC, mas não de um documentário de Johan van der Keuken, de Frederick Wiseman ou de Geraldo Sarno. O compromisso aqui é com algo mais difuso e complexo do que a mera objetividade. O documentarista procura ser fiel a um só tempo à sua verdade e à verdade dos seus personagens e situações filmadas [...]. O documentário oferta-nos, isso sim, um mundo novo, forjado no embate entre

a realidade filmada e a sensibilidade de um cineasta. A vanguarda do documentário contemporâneo trabalha explicitamente esse enfrentamento (LABAKI *apud* MELO, 2002b, p. 30).

Caixeta e Guimarães já haviam notado que “se o documentário não se confunde com os relatos que buscam a objetividade sob a modalidade do discurso jornalístico” (CAIXETA; GUIMARÃES, 2008, p. 43), é que sua peculiaridade não reside na forma ou na estrutura narrativa (que sequer é diferente da ficção), mas no lugar (no espaço e no tempo) que reserva às falas, aos gestos e aos corpos do Outro.

A concepção dos autores está em sintonia com o pensamento de Jean-Louis Comolli (2008), para quem a prática documental coloca em jogo a questão ética existente numa *relação* de alteridade. Para Comolli, é a *relação* com os sujeitos filmados que pontua a especificidade do documentário: “O que talvez seja específico do procedimento do documentário é que ele supõe um não-controle daquilo que o constitui: *a relação com o outro*”. (COMOLLI, 2008, p. 88).

No encontro (ou embate) de mundos entre realizadores e sujeitos filmados, um dos aspectos cruciais na prática documental é acolher o que as pessoas dizem, a partir de suas próprias palavras. Trata-se de eleger maneiras de abordagem e recursos expressivos que sustentem a aparição ética daqueles que estão diante da câmera, deixando o filme se impregnar de suas intervenções e de sua capacidade de gerir sua aparição (COMOLLI, 2008).

Um olhar diferente: as experiências pioneiras do *Globo Shell* e *Globo Repórter*

O documentário protagonizou um dos mais ricos episódios da história da televisão brasileira (em termos de renovação formal e investimento ético), quando documentaristas e diretores de ficção vindos do cinema foram absorvidos pela TV, no período entre 1971 e 1979, nos programas *Globo Shell Especial* e *Globo Repórter*, da Rede Globo. Trata-se de um período em que nomes como Walter Lima Jr., João Batista de Andrade, Maurice Capovilla, Jorge Bodanski, Eduardo Coutinho, Paulo Gil Soares, Gustavo Dahl, Domingos Oliveira, Dib Lufti, entre outros, levaram a linguagem cinematográfica para a televisão, promovendo uma verdadeira ruptura em relação aos procedimentos adotados pelo telejornalismo da época e demonstrando que o documentário pode contribuir fortemente para a reflexão sobre as relações de alteridade na sociedade.

O *Globo Shell Especial* apresentou uma série de documentários que abordaram a cultura brasileira e o povo. Produções como *Arte popular* (Paulo Gil Soares), *O som do povo* (Domingos Oliveira) e *Terra dos Brasis* (Maurice Capovilla), por exemplo, propuseram uma nova forma de telejornalismo, menos focado na figura do repórter e mais aberto às falas e gestos populares. Como observa Andréa França, a ideia era “olhar o país de um modo diferente, menos próximo ao tom ufanista e desbravador das reportagens de Amaral Neto e mais

ligado a uma busca por temas sociais que pudessem expressar o país na sua amplitude, conflitos e contradições” (FRANÇA, 2011, p. 131).

Para a autora, a concepção do documentário que se erigiu naquele momento remontou à tradição da Escola britânica (de Grierson), cujo desejo era que a prática documentária pudesse se transformar em arte, a partir de uma concepção do documentário como expressão individual, livre, distanciada da reportagem convencional. Precisamente por isso, diz França, os realizadores do *Globo Shell* e *Globo Repórter* jamais realizaram um telejornalismo neutro. Ao contrário, sua tentativa foi inscrever no espaço visível das imagens as relações de poder presentes na sociedade. Nesse intento, as escolhas estéticas mostraram-se definitivas para fazer ver a vida do Outro. Não por acaso, foram utilizados muitos planos de longa duração, que favoreciam a “escuta” às falas dos entrevistados, a valorização de sua experiência e a construção de sua *auto-mise-en-scène*.

Consuelo Lins (2004) lembra que os procedimentos estéticos escolhidos pelos realizadores deixavam evidentes o trabalho autoral de filmagem e montagem: “*Em Seis Dias de Ouricuri*, por exemplo, há um plano sem cortes, de três minutos e dez segundos, no qual um nordestino fala sobre as diferentes raízes que foi obrigado a comer durante as secas por que passou” (LINS, 2004, p. 21).

Em razão de tais escolhas formais, o *Globo Shell* e *Globo Repórter* proporcionaram aos espectadores formas singulares de contato com a alteridade. Tais programas levaram novos modos de narrar para o espaço do telejornalismo. Sob gestos variados, os telespectadores puderam assistir, em rede nacional, a vida de sertanejos, trabalhadores, empregadas domésticas e negros baianos – mas a partir de arranjos narrativos e expressivos que se distanciaram daqueles acionados pela indústria do espetáculo, cujos enquadramentos não se cansam de estereotipar os segmentos populares, isso quando não decidem simplesmente relegá-los à completa invisibilidade.

Considerações finais

O esforço deste trabalho foi refletir sobre o audiovisual brasileiro, retomando algumas crenças e modos de fazer próprios ao campo do documentário e do telejornalismo. Como buscamos salientar, qualquer forma expressiva é tributária de escolhas que os realizadores fazem no momento de sua produção. No caso do documentário e da reportagem televisiva, os modos de abordagem e recursos narrativos são fortemente responsáveis pelos resultados estéticos e éticos que configuram as representações.

Pensar em ambos os registros do ponto de vista de seus modos de fazer e nos termos das visibilidades que produzem se torna crucial num mundo onde as disputas sociais e políticas são fortemente travadas no terreno da cultura, por meio das imagens (HALL, 2016). Ainda mais quando se leva em conta que o “Brasil está entre os cinco principais mercados mundiais de produção e consumo de conteúdos audiovisuais: televisão, cinema, jogos, mídias digitais” (PIVA, 2017, p. 159).

Como discutimos, é esse cenário audiovisual que cria condições para que

o documentário esteja cada vez mais presente na TV, e, por isso, se faz fundamental a investigação das visualidades e das formas de visibilidade que emergem do imbricamento dos meios.

Se ao documentário contemporâneo interessa o contato intersubjetivo entre quem filme e quem é filmado, jogando peso sobre a relação ética que se estabelece nesse encontro/embate de mundos (COMOLLI, 2008), talvez sua maior presença na TV possa redundar em deslocamentos nas formas de mostração da alteridade e na exibição dos espaços de pertencimento do Outro.

Mapear esses enfrentamentos a partir do estudo detido a casos concretos é tarefa importante, tanto para dimensionar as potencialidades estéticas e críticas do meio televisivo (MACHADO, 2001), quanto para observar os investimentos temáticos e formais dos documentários que vão ao ar na televisão, ampliando a circulação de discursos sobre a alteridade. Ao levantarmos tais questões, esperamos ter contribuído para a abertura de perspectivas a futuras pesquisas nesse campo.

Cinema on tv: the brazilian audiovisual and the production of contemporary visibilities

Abstract:

This article will discuss the growing presence of documentary on Brazilian television, made possible by the new scenario of media convergence and the publication of the Pay TV Law (Law 12.485 / 2011). The aim is to reflect on the production of contemporary visibilities, in aesthetic and ethical terms. For this purpose, we will return to the critical conception of the documentary, delimiting some similarities and differences of its modes of production in relation to television reporting.

Keywords: *Documentary, reporting, visibilities*

Referências

BERNARDET, Jean-Claude. **Cinema brasileiro: propostas para uma história**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

CAIXETA, Ruben; GUIMARÃES, César. Pela distinção entre ficção e documentário, provisoriamente. Introdução. In: **Ver e poder. A inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

CARVALHO, Alexandre; DIAMANTE, Fábio; BRUNIERA, Thiago; UTSCHE, Sérgio. **Reportagem na TV: como fazer, produzir, editar**. São Paulo: Contexto, 2010.

COMOLLI, Jean-Louis. **Ver e poder. A inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário.** Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

DA-RIN, Silvio. **Espelho Partido: tradição e transformação no documentário.** Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2006.

FRANÇA, Andréa. O pensamento do documentário na televisão brasileira: a década de 1970. *ECO-Pós: Revista do Programa de Pós-graduação da Escola de Comunicação da UFRJ.* v. 14, n. 2, p. 129-141, 2011.

HALL, Stuart. **Cultura e representação.** Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio: Apicuri, 2016.

LINS, Consuelo; MESQUITA, Cláudia. **Filmar o real. Sobre o documentário brasileiro contemporâneo.** Rio de Janeiro. Jorge Zahar Editor, 2008.

LINS, Consuelo. Documentário: uma ficção diferente das outras? In: BENTES, Ivana (Org.). **Ecos do cinema: de Lumière ao digital.** RJ. Ed. UFRJ, 2007. p. 225-233.

_____. **O documentário de Eduardo Coutinho: televisão, cinema e vídeo.** Rio de Janeiro. Jorge Zahar Ed., 2004.

MACHADO, Arlindo. **A televisão levada a sério.** São Paulo: Ed. SENAC SP, 2001.

MELO, Cristina Teixeira. O documentário como gênero audiovisual. **Trabalho apresentado no INTERCOM – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação.** XXV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – Salvador/BA, set. 2002a.

MELO, Cristina Teixeira. O documentário como gênero audiovisual. **Revista Comunicação e Informação.** v. 5, n. 2, p. 25-40, jan.-dez. 2002b.

MOTTA, Luiz Gonzaga. Análise pragmática da narrativa jornalística. In: LAGO, Cláudia, BENETTI, Marcia (Org.). **Metodologia de pesquisa em jornalismo.** Petrópolis, RJ: Vozes, 2008.

NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário.** Campinas, SP: Papirus, 2012.

PIVA, César. O audiovisual e territórios criativos para um novo eixo de desenvolvimento sustentável em Minas Gerais. In: MENDONÇA, Rosângela Míriam Lemos Oliveira; MORAES, Maria Flávia Vanucci; MONTEIRO, Marco Túlio Ferreira (Org.). **Economia Criativa, Inovação e Desenvolvimento: publicação do Programa Institucional de Extensão em Cultura e Desenvolvimento.** Belo Horizonte: EDUEMG, 2017, p. 150-179.

ROSSINI, Miriam de Souza. Convergência tecnológica e os novos formatos híbridos de produtos audiovisuais. In: DUARTE, Beatriz E. e CASTRO Maria L. D. (Org.) **Comunicação audiovisual: gêneros e formatos.** Porto Alegre: Sulina, 2007. p.165-181.

SEIXAS, Lia. Para compreender gêneros jornalísticos. Teorias do jornalismo e midialogia. In: SEIXAS, Lia; PINHEIRO, Najara F. (Org.). Gêneros: um diálogo entre comunicação e Linguística Aplicada. Florianópolis: Insular, 2013.

O homem imaginante e a obra da sua imaginação: uma reflexão sobre os processos de localidade e a apropriação da ficção televisiva estrangeira

lisbeth Carolina Kanyat

Resumo

O presente estudo compõe um conjunto de reflexões desenvolvidas para compreender as motivações e reações do consumo de um mesmo produto televisivo de ficção seriada por sujeitos receptores de diferentes matrizes culturais. O olhar é voltado para o “sucesso internacional” de séries em países culturalmente tão diversos. Neste trabalho é apresentado um recorte que se ocupa da origem da produção artística a partir dos estudos de Morin (1973) sobre a brecha antropológica. Localizamos a ficção seriada como produto cultural massivo que responde às três características indicadas por Appadurai (2004) para descrever o novo papel que a obra da imaginação tem no mundo globalizado e midiático. A análise se concentra na terceira característica que trata de repertórios compartilhados, aí apresentamos os estudos sobre múltiplas proximidades de Straubhaar (1991), assim como elaboramos reflexões sobre a possibilidade de recepção ativa de comunidades internacionais.

Palavras-chave: *Ficção televisiva. Comunidades. Estudos de recepção*

Introdução

A presente reflexão se desenvolve no campo das Ciências da Comunicação, no tema dos estudos de televisão e seu foco está no consumo de ficção televisiva estrangeira de longa duração. O interesse recai sobre as narrativas ficcionais que arregimentam telespectadores assíduos ao redor do mundo. Logo, a pergunta que nos inquieta é porque pessoas de matrizes culturais diversas desenvolvem afinidade com um mesmo produto televisivo. Este texto expõe parte das pesquisas que desenvolvemos para responder a essa problemática. Para identificar o que conecta indivíduos de diversas partes do mundo a uma mesma ficção decidimos começar a reflexão sobre o que é ficção. Assim, o texto apresenta um arranjo teórico que localiza a ficção como fruto da capacidade imaginativa, criativa e inventiva do homem. Portanto, forma de intervenção do mundo imaginado no mundo real.

O homem imaginante

A consciência da morte, a dor e o sofrimento é o que Morin (1973) chama de brecha antropológica. O traumatismo provocado pela ideia da redução ao nada faz com o que o homem desenvolva o pensamento simbólico para lidar com a dor. “Tudo nos indica igualmente que esse homem não só recusa essa morte, mas que a rejeita, transpõe e resolve, no mito e na magia” (MORIN, 1973, p. 95). Os funerais, por exemplo, traduzem ao mesmo tempo a dilaceração e a angústia e, por outro lado, a esperança e a consolação.

Os mitos e os ritos são manifestações do pensamento abstrato e emergem como uma organização ideológica e prática da ligação da imaginação com o mundo material. Por um lado, as coisas do mundo exterior, mediante a palavra, o sinal, o símbolo, invadem o pensamento; por outro lado, as imagens mentais invadem o mundo exterior. Esta interação entre o mundo imaginado e o mundo material é transposta mediante a construção de mitos e ritos. Eles articulam a relação e a incidência de um no outro.

A existência de um mundo imaginado revela a existência de um homem imaginante, capaz de abstrair, representar e reproduzir as formas do mundo concreto e igualmente apto a brincar e inventar novas formas, apto a criar. A ideia de criação está presente no pensamento de Appadurai quando diz que a obra da imaginação “tem em si um sentido projetivo, o sentido de ser o prelúdio a um qualquer modo de expressão”. (APPADURAI, 2004, p. 18)

Dentro desse panorama, a arte é aqui considerada grafologia do homem. Isto é, as imagens representam a aquisição de um novo modo de comunicação, uma primeira escrita, que revela não só reprodução, destreza e habilidade, como dissemos anteriormente, mas também produção, inovação, criação. Entendemos que Morin corrobora esta ideia no livro **Sapiens-demens** quando assinala que desde a pré-história, na arte rupestre, “coexistem o sinal convencional, o símbolo mais ou menos analógico, a figuração extremamente precisa das formas vivas, e, finalmente, a representação de seres quiméricos ou irreais” (MORIN, 1973, p. 97). Portanto, conclui-se que a obra da imaginação humana não é simplesmente devaneio ou fantasia, é um lugar de criação ou *poiesis*. O

homem imaginante cria pinturas, seres irreais, mitos, ritos, lendas, danças no anseio de preencher a brecha entre a consciência objetiva e a consciência subjetiva, de organizar a relação invasiva do mundo real no mundo imaginado (e vice-versa), de normatizar e/ou reconfigurar a vida social corrente.

Obra da imaginação

Appadurai (2004), em seu livro **Dimensões Culturais da Globalização**, estuda a globalização desde dois eixos, a migração e os meios de comunicação social, e explora o seu efeito conjunto sobre a obra da imaginação, a qual é considerada característica constitutiva da subjetividade moderna (ou contemporânea). O pesquisador indiano estuda a obra da imaginação para elucidar os fluxos culturais e os imaginários midiáticos desde uma perspectiva antropológica ampla. Contudo, neste trabalho e desde uma perspectiva comunicacional, nos apropriaremos das três características assinaladas pelo autor como distintas do novo papel que a obra da imaginação ganha no mundo contemporâneo para refletir sobre a produção de localidade a partir da ficção televisiva importada e a construção de comunidades virtuais.

Por obra da imaginação entendemos as expressões criativas humanas que articulam a relação do mundo material e o mundo imaginado, sejam estas expressões artísticas ou outras. Para Appadurai a estetização do mundo é um processo imemorable:

[...] parece absurdo aventar que há algo de novo no papel que a imaginação ocupa no mundo contemporâneo. Afinal, estamos habituados a pensar que todas as sociedades produziram as suas versões da arte, do mito, da lenda, expressões que implicavam a potencial evanescência da vida social corrente. (APPADURAI, 2004, p. 16)

Primeira característica: massivo e popular

O autor considera ainda que as transformações tecnológicas do século XIX deram base para mudanças no papel da imaginação na esfera social, cultural e econômica. A primeira característica que provocou um giro no papel da imaginação foi a saída da imaginação do espaço particular da arte, mito e ritual para passar a fazer parte da atividade mental cotidiana da gente comum. As imagens, os modelos, os textos, as narrativas que chegam pelos meios de comunicação de massa formam um imaginário midiático que frequentemente transcende os limites da nação formando cosmovisões, afetando a tomada de decisões e a vida dos sujeitos. Appadurai (2004) ensina que são construídas novas mitografias, as quais são diferentes das disciplinas do mito e do ritual de tipo clássico. “O cerne da diferença é que estas novas mitografias são atestados de novos projetos sociais e não contraponto das certezas da vida cotidiana” (APPADURAI, 2004, p. 18).

Segunda característica: provocante

A segunda característica é a distinção entre imaginação e fantasia. Esta afir-

mativa refuta a ideia que assinala aos meios de comunicação de massa como o ópio do povo, causador de cegueira ou empobrecimento. Appadurai afirma que a fantasia pode dispersar (porque a sua lógica é muitas vezes autotélica), mas a imaginação é considerada um impulso para a ação. Os Estudos de Recepção têm demonstrado que as imagens dos meios de comunicação entram para os repertórios locais de ironia, ira, humor e resistência. O próprio consumo implica seletividade. Apropriar-se de produtos culturais quer dizer carregá-los de significados. Canclini explica que “os bens ajudam a hierarquizar os atos e configurar seu sentido: ‘as mercancias servem para pensar’”¹ (CANCLINI, 1999, p. 41). Por sua vez, Appaduari enfatiza que onde há consumo há prazer, e onde há prazer há ação: “a imaginação é hoje um palco para a ação e não apenas para a evasão” (APPADUARI, 2004, p. 20).

A terceira distinção é entre o sentido individual e o sentido coletivo da imaginação. Os meios de comunicação de massa catalisam a existência de imaginários coletivos ou *comunidades de sentimentos*, isto é, quando um grupo começa a imaginar e a sentir coisas em conjunto. O imaginário coletivo cria ideias de comunidade de bairro e de nação, governos injustos, de salários mais altos, de igualdade de gênero, de reprovação à violência. “São comunidades em si, mas sempre potencialmente comunidades por si capazes de transitar da imaginação partilhada para a ação coletiva” (APPADUARI, 2004, p. 20, 21).

O que gostaríamos de destacar, assim como Appaduari enfatiza numa das conclusões, é que estas confrarias são muitas vezes transnacionais e até pós-nacionais. Elas operam frequentemente além das fronteiras da nação. Trata-se de confrarias mediatizadas complexadas porquanto nelas se cruzam experiências locais de gosto, prazer e política, criando assim a possibilidade de convergência na ação social translocal.

A ficção televisiva é considerada aqui um exemplo canônico do novo papel da obra da imaginação que Appadurai explica mediante as três características distintivas que apresentamos. Primeiramente, ela nasceu fora do espaço particular e privado da arte erudita e chega ao povo comum mediante os meios de comunicação de massa. É uma expressão do novo tipo de arte na era do capitalismo transestético, a *arte de consumo de massa*. Ela não está exposta em espaços **restritos, galerias, museus**. Ao contrário, pode ser consumida na regularidade da vida cotidiana.

Conforme a segunda característica de Appadurai, a ficção televisiva comove, inspira, inquieta, convida a debates, serve para conscientizar, para fazer pensar. Da telenovela ao unitário, a ficção em todos seus formatos é **um espaço de exploração de temas interditos** e sensíveis. Autores, diretores e atores têm demonstrado interesse em tornar o trabalho ficcional significativo, procurando fazer do gênero dramático um veículo de mensagens que ultrapassem o entretenimento em nome de uma conscientização mais elaborada conectando clássicos conteúdos dramáticos com questões mais amplas do processo cultural e político, conforme Lauro César Muniz comenta:

1 Tradução livre da autora.

No início da década de 70, nós nos lançamos com muita voracidade na telenovela, buscando como comunicar alguma coisa, mesmo por metáfora. Conseguimos transformar o Brasil em pequenas cidades do interior e, à guisa de falar das pequenas cidades, falamos do país. Nós conseguimos aqui e ali driblar a censura de uma maneira muito hábil. Em *Escalada*, por exemplo, eu queria falar da construção da cidade de Brasília, queria fazer uma homenagem ao Juscelino Kubitschek, mas não tinha condições para fazer isto, sequer para citar o nome do Juscelino na novela. No entanto, sutilmente, consegui, em plena ditadura, passar a ideia de que houve no Brasil um presidente bem sucedido dentro de um processo democrático. (MUNIZ, 1995, p. 95)

Pode-se perceber esta preocupação em telenovelas mais recentes. *Gabriela* (1975 e 2012) conquistou o público ao misturar sensualidade e questões políticas e sociais. Baseada no romance de Jorge Amado, *Gabriela* é uma denúncia ao machismo, ao patriarcalismo e aos padrões arcaicos do coronelismo. *Lado a lado* (2012), de Claudia Lage e João Ximenes Braga, conta histórias de amor e amizade contextualizadas numa época de mudanças importantes na história social e cultural do Brasil, tais como a abolição da escravidão e o surgimento do samba. Aliás, *Lado a lado* foi ganhadora do Emmy Internacional na categoria melhor telenovela. Na premiação, Vinícius Coimbra (2013), diretor da telenovela, comenta que ela foi produzida sobre o povo brasileiro, mas, acima de tudo, foi para o povo brasileiro, para que não se esqueça da sua história. *Viver a vida* (2010), de Manoel Carlos, tratou de relações familiares e adultério e colocou em debate a mobilidade e qualidade de vida de paraplégicos. *Fina estampa* (2011), escrita por Aguinaldo Silva, Maria Elisa Berredo, Nelson Nadotti, Patrícia Moretzsohn e Rui Vilhena, prendeu a atenção dos espectadores com a maldade da vilã pondo em questão a violência doméstica. *Cheias de charme* (2012), de Filipe Miguez e Izabel de Oliveira, discutiu de forma bem-humorada as condições de trabalho e direitos das domésticas. *Amor à vida* (2013), de Walcyr Carrasco, tem dentre seus temas principais o combate à homofobia, aliada à vingança e relações amorosas. E assim, poderíamos comentar muitas outras.

Sobre a possibilidade de fazer arte na televisão, Walcyr Carrasco, que também é autor de *O cravo e a rosa*, inspirada no clássico *A megera domada* de William Shakespeare e retrata o feminismo em ascensão da década de 1920, comenta:

Desde que comecei a trabalhar em televisão, sempre ouvi muita gente dizer: o intelectual não dá certo em televisão. Ou: Esse autor não serve para televisão porque ele faz algo inteligente demais para o público de TV. E eu nunca acreditei nessas ideias [sic]. Acho que o público gosta de qualidade, e eu fiz Shakespeare em televisão. Essa cena de *O cravo e a rosa* [a cena do casamento de Petrucchio e Catarina] é exatamente como a cena original de Shakespeare. E foi ótimo. Em outros momen-

tos da novela, o Ângelo Antônio declamava poemas inteiros de Luís de Camões, e, mesmo com poemas de Camões, a audiência continuava alta (AUTORES, 2008, p. 365-366).

A ficção faz pensar e, por isso, propomos compreendê-la como um instrumento político, além de um objeto comercial. Entendemos que todo bloco de poder trabalha para manter-se no poder e o cotidiano é uma das arenas de luta (HALL, 2003). As ideologias que circulam nas práticas cotidianas têm a capacidade de produzir mais adesão do que as que circulam de forma escancaradamente doutrinária (no partido político, no sindicato, no grêmio), pois, os sujeitos que leem uma proposta política se colocam como sujeitos que duvidam e que podem escolher outro partido. Porém, os sujeitos que assistem a uma série ou telenovela, assistem a representações de sujeitos sociais (mulheres, trabalhadores, negros etc.), de relações de gêneros, de classe, de raça que tocam as pessoas pela via dos sentimentos e ainda em momentos de descontração, onde estão com mais disposição a partilhar desses valores e significados. A recepção televisiva é um processo importante no qual essas propostas ideológicas são processadas para adesão, negociação ou oposição.

Terceira característica: articula repertórios que são compartilhados

Por fim, exemplificando a terceira característica do novo papel da imaginação de Appadurai (2004), a ficção televisiva constrói imaginários midiáticos coletivos, muitas vezes transnacionais, cujos processos de recepção são atravessados de experiências locais.

O que torna a ficção televisiva um exemplo neste quesito são os fluxos televisivos, antigamente delineados de norte a sul. Lembremos os “enlatados” americanos que marcaram os primeiros anos da televisão sul-americana. Contudo, os fluxos globais passam a mudar ao passo que as indústrias audiovisuais se fortalecem nos países que ocupavam a periferia do mercado televisivo. México e Brasil fazem frente às produções americanas na América do Sul, a Coreia do Sul disputa na Ásia, assim como as produções britânicas na Europa. Os movimentos migratórios também fazem com que os fluxos de consumo e produção ganhem novas configurações, uma vez que as comunidades de migrantes tornam-se nichos de mercado para produtoras, como é o caso da emissora hispana Univisión nos EUA.

Outro importante fator que acentua o cenário de transformações é a popularização do consumo de conteúdo *on demand*. O rearranjo dos hábitos da audiência assinalam para o aumento da aderência à mobilidade, aos serviços VoD e à utilização de múltiplas telas. Essas são algumas das razões que fundamentam a tese de que o Brasil vive um cenário de “TV Transformada” (LOPES; GRECO, 2016). As pesquisadoras também observam o crescimento da produção de títulos com curta ou média duração e a preferência das audiências por formatos como séries, minisséries, telefilmes e telenovelas curtas. Por sua vez, as operadoras de televisão por assinatura e as operadoras de te-

levisão por internet são as principais fornecedoras de ficção seriada de curta duração. A TV paga no Brasil fechou em 2015 com queda de 2,8% (LOPES; GRECO, 2016), enquanto a Netflix tem tido aumento do número de assinantes brasileiros. A empresa americana é a principal operadora VoD no mundo e conta com mais de 86 milhões de assinantes em 190 países, alcançando 22 línguas (NETFLIX, 2016). No modelo anterior, o de produção e distribuição de conteúdo por emissoras de televisão, a ficção era produzida e pensada para o público nacional e, se tivesse sucesso, a série ou telenovela passaria por um processo de internacionalização – dublagem, reedição extraíndo regionalismos muito acentuados – para disputar o mercado internacional. Este processo de adaptação para o mercado internacional, de venda e de lançamento pode levar, algumas vezes, até dois anos depois do fim da exibição original (MEDINA, 2013). No modelo emergente, o VoD, as produções originais são concebidas para o público internacional e a estreia é simultânea para todos os assinantes sem importar o país.

Sabemos, portanto, que os fluxos de produção e consumo de ficção televisiva está ganhando uma nova configuração. Buscaremos refletir a seguir sobre o que leva pessoas de matrizes culturais diversas a se identificar com uma série “global”. Por fim, nos debruçamos sobre a possível formação de comunidades.

Tipos de afinidade

Diversos pesquisadores têm estudado as razões ou fatores motivadores pelos quais audiências desenvolvem afinidade em relação aos programas televisivos estrangeiros. A seguir apresentamos uma síntese dos tipos de afinidade encontrados em uma breve revisão bibliográfica.

Straubhaar (1991) apresenta a tese da *proximidade cultural*, cujo argumento principal é que as audiências buscam ativamente bens culturais que estejam próximos a sua cultura, que se conectem com suas experiências sociais. A *proximidade cultural* se baseia em grande medida na partilha do mesmo idioma, contudo nela também estão contemplados semelhanças nos biotipos dos atores, a definição de humor, a linguagem corporal, elementos religiosos, vestimenta etc. Segundo esta ideia, as audiências prefeririam programação nacional à importada, caso lhes seja ofertada. Contudo, quando os países tem baixa capacidade produtiva (têm pouca ou nenhuma produção nacional), Straubhaar e outros pesquisadores têm demonstrado que a preferência passa a ser por programas com similaridades culturais produzidas geralmente dentro de um *mercado linguístico-cultural* (ANTOLA, ROGERS, 1984; SINGHAL, SVENKERUD, 1994; SINCLAIR, 1996; WILKINSON, 1995). Os *mercados linguístico-culturais* são definidos por suas similitudes históricas, étnicas, religiosas, linguísticas, geográficas, entre outras (LA PASTINA, STRAUBHAAR, 2005). Para os autores, a *proximidade cultural* e os *mercados linguístico-culturais* são as duas forças principais que atraem audiências aos programas televisivos, contudo, não são as únicas.

Um importante tipo de afinidade é o da *proximidade de gênero*. Jesus Martín-Barbero (2009) assinala o melodrama como um macro gênero que é

compartilhado em escala virtualmente global por mobilizar no seu eixo central quatro sentimentos básicos: medo, entusiasmo, dor e riso. Essa estrutura de contar histórias tem sido presentes em quase todas as partes do mundo séculos antes da televisão.

Por outro lado, a *proximidade temática* refere-se ao tratamento de temas que são de interesse de diversas culturas. Dramas familiares, amizades, relacionamentos amorosos, ascensão social, preconceito, vingança, sexo e violência são temas que perpassam as barreiras linguísticas e são comuns à grande parte das culturas (Straubhaar, 2004).

Outro tipo de afinidade que as audiências podem encontrar nas telenovelas é a *proximidade de valor*. Refere-se a valores religiosos, valores de trabalho e luta, honestidade, respeito ao próximo, entre outros, que são cultivados para além das fronteiras territoriais (Straubhaar, 2004), muitas vezes determinados por crenças religiosas ou cosmovisões.

Acredita-se que o estudo de arquétipos é um caminho fecundo para compreender a afinidade de públicos com certas histórias, mesmo que elas não tenham sido produzidas nos seus próprios países. Na dissertação de mestrado intitulada *Retratos do brasileiro no imaginário equatoriano* (KANYAT, 2014), aferimos que as entrevistadas se consideravam fãs das telenovelas brasileiras porque estas apresentavam o arquétipo da luta heroica da mulher pela sua emancipação, possibilitando que através das histórias as telespectadoras vivam essa realidade tão cara e tão distante para elas.

As audiências também escolhem assistir aos programas que apresentam situações que desejam ou aspiram. Iwabuchi (2002) analisa que programas estadunidenses levavam ao leste asiático modelos (avatares) de modernidade. Contudo, com a exportação dos dramas de moda japoneses para a região, Ang (2010) analisa que a versão asiática do ser moderno passou a ser mais atrativa do que a ocidental.

Iwabuchi (2002) assinalou que a *proximidade cultural* é acompanhada por uma distância cultural. Mediante esta revisão bibliográfica, nota-se que alguns *tipos de afinidade* são determinados pela proximidade e outros pelo distanciamento. Como o apelo ao exótico em contraste ao familiar, o apelo ao moderno em contraste ao tradicional, o apelo ao urbano em contraste com o rural, como assinalado por Straubhaar (2004).

Em síntese, os tipos de afinidade apresentados são constituídos por elementos de ordem visual e sonora (figurino, cenário, sonoplastia, elenco), de ordem narrativa (estrutura narrativa, gênero e subgênero, temas, roteiro, personagens, estereótipos, arquétipos representados) e/ou de ordem linguística (o idioma que se fala). Contudo, reconhecemos que é necessária uma análise mais apurada para sistematizar os tipos de afinidade, delinear seus limites e contornos de forma mais clara. Além disso, será útil realizar uma pesquisa exploratória para averiguar a existência de outros tipos de proximidade entre sujeitos e ficção ainda não tratados na literatura estudada. O apresentado se mostra um ponto de partida inicial para refletir sobre os tipos de proximidade de audiências em relação à ficção importada.

Considerações

Neste estudo consideramos que as manifestações artísticas são obra da imaginação humana, produção do homem que possui capacidade imaginativa “homem imaginante” (MORIN, 1973). Compreendemos que as manifestações artísticas não são puramente para apreciação estética ou para lucratividade dos negócios no capitalismo transestético, a arte dá a conhecer anseios, sentimentos, preocupações e interesses. Ela ajuda a organizar a vida social, serve para o deleite e para a reflexão e, como obra da imaginação, é prelúdio da ação. A ficção televisiva, além de responder a interesses mercantis, levanta questões sobre a sociedade contemporânea e, por fim, inquieta o pensamento crítico.

As motivações que os sujeitos possuem para assistir a uma ficção seriada podem ser diversas e assim as pessoas compõem a audiência de uma série, contudo, isso não os torna necessariamente uma comunidade. (STRAUBHAAR, 1991) Por comunidades queremos identificar a partilha de sentimentos e a ação articulada de pessoas de matrizes culturais diferentes, reunidas a partir de uma ficção por um interesse em comum. Essas comunidades seriam formadas pelo engajamento, identificação com os temas ou causas propostas pelo referente televisivo (a série, a telenovela etc.). Sabemos que os sujeitos reagem à ficção, os estudos de recepção nos mostram isso. No entanto, é preciso analisar empiricamente o movimento concatenado transnacional de assíduos espectadores de uma mesma série a partir das provocações por ela propostas.

The Imaginative Man and the Work of his Imagination: A Reflection on the Processes of Locality and the Appropriation of Foreign Television Fiction

Abstract

The present study composes a set of reflections developed to understand the motivations and reactions of the consumption of the same television product of serial fiction by receiving subjects of different cultural matrices. The focus is on the ‘international success’ of series in countries that are so culturally diverse. In this work a clipping that deals with the origin of the artistic production from the studies of Morin (1973) on the anthropological gap is presented. We located serial fiction as a massive cultural product that responds to the three characteristics indicated by Appadurai (2004) to describe the new role that the work of the imagination has in the globalized and mediatic world. The analysis focuses on the third characteristic that deals with shared repertoires, and then we present the studies about multiple proximities of Straubhaar (1991), as well as elaborating reflections on the possibility of active reception of international communities.

Keywords: *television fiction; communities; reception studies*

Referências

ANDERSON, B. **Imagined communities**: reflections on the origins and spread of nationalism. London: Verso, 1983.

ANG, Ien. A ficção televisiva no mundo: melodrama e ironia em perspectiva global. **MATRIZES**, São Paulo, v. 4, n. 1, p. 88-99, jul./dez. 2010.

ANTOLA, L., ROGERS, E. Television Flows in Latin America. **Communication Research**, v. 11, n.2, p. 183-202, 1984.

APPADURAI, Arjun. **Dimensões Culturais da Globalização**: a modernidade sem peias. Lisboa: Teorema, 2004.

AUTORES: histórias da teledramaturgia. [S.l.]: Editora Globo, 2008.

BAKHTIN, M. (VOLOSHINOV) **Marxismo e filosofia da linguagem**. São Paulo: Hucitec, 1988.

CRANE, Diana. **Invisible Colleges**: Diffusion of Knowledge in Scientific Communities. Chicago: University of Chicago Press, 1972

GARCIA-CANCLINI, N. El consumo cultural: una propuesta teorica. In. Guillermo Sunkel (coord): **El Consumo Cultural en América Latina**. Colombia: Convenio Andrés Bello, 1999.

HALL, Stuart. **Da diáspora**: identidades e mediações culturais. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

IWABUCHI, Koichi. **Recentring Globalization**: Popular Culture and Japanese Transnationalism. Durham: Duke UP, 2002.

KANYAT, Lizbeth. *Retratos do Brasileiro no Imaginário Equatoriano*: um estudo de recepção da telenovela Avenida Brasil em Guayaquil. São Paulo, 2014. Dissertação (programa de mestrado em Comunicação e Práticas do Consumo) – Escola Superior de Propaganda e Marketing, São Paulo, 2014.

LA CALLE, R.; CASTRO, D.; SÁNCHEZ, M. Espanha: inovação e tradição. In LOPES, M. I. V.; OROZCO-GÓMEZ, G. **(Re)invenção de gêneros e formatos da ficção televisiva**: anuário Obitel. Porto Alegre: Sulina, 2016.

LA PASTINA, A. C.; STRAUBHAAR, J. D. Multiple Proximities between Television Genres and Audiences: The Schism between Telenovelas' Global Distribution and Local Consumption. **The International Communication Gazette**, London, v. 67, p. 271-288, 2005.

LOPES, M. I. V.; GRECO, C. Brasil: a “TV transformada” na ficção televisiva brasi-

leira. In. LOPES, M. I. V.; OROZCO GÓMEZ, G. (Org.) **(Re)invenção de gêneros e formatos da ficção televisiva**: anuário Obitel 2016. Porto Alegre: Sulina, 2016.

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

MEDINA, Karina. Karina Medina: depoimento [out. 2013]. Entrevistador: Lizbeth Kanyat. Quito: Ecuavisa, 2013. Entrevista concedida à pesquisa de mestrado “Retratos do brasileiro no imaginário equatoriano: Um estudo de recepção da telenovela *Avenida Brasil* em Guayaquil”.

MORIN, Edgar. Sapiens-demens. In:_____ **O paradigma perdido**: a natureza humana. Lisboa: Publicações Europa América, 1973.

MUNIZ, Lauro César. Nos bastidores da telenovela. **Comunicação & Educação**, São Paulo, n. 4, p. 94-103, set./dez. 1995.

NETFLIX to Announce Fourth-Quarter 2016 Financial Results. Los Gatos, California. 15 dez. 2016. Carta publicada no site oficial. Disponível em: < <http://files.shareholder.com/downloads/NFLX/3640326891x0x921020/C5ABE438-6639-4C9A-8DAE-2FF04433D622/Netflix4Q16ConferenceCallAnnouncement.pdf>> Acesso em: 12 de jan. de 2017.

SANTAELLA, Lúcia. **Estética**: de Platão a Pierce. São Paulo: Experimento, 1994.

SINCLAIR, J. Mexico, Brazil, and the Latin World, In: J. SINCLAIR, E. JACKA; S. CUNNINGHAM (Org.) **New Patterns in Global Television**: Peripheral Vision. New York: Oxford University Press, 1996.

SINGHAL, A., SVENKERUD P. J. Pro-Socially Shareable Entertainment Television Programs: A Programming Alternative in Developing Countries. **Journal of Development Communication**, v.5, n.2, p. 17-30, 1994.^{[1][2]}_[SEP]

STRAUBHAAR, Joseph. As múltiplas proximidades das telenovelas e das audiências. In: LOPES, M. I. V. (Org.) **Telenovela**: internacionalização e interculturalidade. São Paulo: Edições Loyola, 2004.

_____. Sedimentada, híbrida e múltipla? A nova geografia cultural das identidades. **MATRIZES**, São Paulo, v. 7, n. 1, p. 59-93, jan./jul. 2013.

WILKINSON, K. T. *Where Culture, Language and Communication Converge*: The Latin American Cultural-Linguistic Television Market’, Tese de doutorado, Austin, University of Texas at Austin, 1995.

Data de submissão: 15/06/2018

Data de aceite: 10/10/18

A websérie: um mapeamento bibliográfico acerca desse formato narrativo¹

João Paulo Hergesel

Resumo

A websérie pode ser definida como uma narrativa midiática produzida, prioritariamente, em linguagem audiovisual, de modo serializado, cujos episódios ficam disponíveis para visualização em diferentes esferas do universo on-line, especialmente os portais de armazenamento de vídeos. Esse formato, contudo, tem recebido distintas definições e aplicações metodológicas, por pesquisadores de várias localizações com formação em diversas áreas de conhecimento científico. Este trabalho, portanto, surge como uma tentativa de atualização do conceito de websérie, por meio de um recorte teórico que se inicia com pesquisas datadas do início dos anos 2000 e se estende até publicações registradas em 2015.

Palavras-chave: *Audiovisual. Webséries. Narrativas midiáticas. Revisão de literatura*

¹ Texto derivado de trabalho apresentado no XXI Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sudeste.

Introdução

A websérie é uma narrativa midiática produzida, prioritariamente, em linguagem audiovisual, de maneira serializada, cujos episódios ficam disponíveis para acesso nos espaços *on-line* passíveis de circulação, especialmente os *sites* de armazenamento de vídeos. Inspirando-se nas séries televisivas, a websérie, mesmo com baixo orçamento – o que pode vir a limitar a edição dos episódios e a quantidade de temporadas – e com audiência incerta, costuma apresentar uma harmonia entre história e trama, voltada para entreter o espectador.

Visto que a plataforma de divulgação é o espaço cibernético, a técnica de produção da websérie precisa ser adaptada ao meio, principalmente quanto aos planos, ao tempo e às categorias da narrativa – sobretudo, o espaço e os personagens. Tal definição, defendida em dissertação de mestrado² e posteriormente registrada em livro (AUTOR, 2015), tornou-se livre ao diálogo e à revisão após o notável crescimento das pesquisas – tanto nacionais como internacionais – acerca do formato.

Neste trabalho, portanto, oferece-se uma tentativa de atualização do conceito de websérie, por meio de um recorte teórico que se inicia com pesquisas datadas de 2000 e se estende até publicações registradas em 2015. Esse levantamento, que obviamente é limitado e necessitará de acréscimos e correções para pesquisas futuras, pretende entender pelo menos uma parte do que vem se estudando acerca de um fenômeno audiovisual em ascensão na sociedade contemporânea.

Os caminhos da narrativa on-line

A narrativa neste trabalho, entendida como o fenômeno constituído por personagens que se interagem, criando ações que compõem um enredo, pautado em determinada ambientação e temporalidade, sob um foco narrativo auto, homo ou heterodiegético³ – se modifica à medida que a cultura das mídias é transformada. Os processos culturais, envoltos pelo contexto sócio-histórico e progredidos com as tecnologias emergentes, modificam não só os fatos a serem contados (história) como também a maneira como esses fatos são registrados (trama).

A websérie é um exemplo de narrativa midiática. Enraizada no ciberespaço, esse formato, em constante amplificação e de definição fugidia, pode utilizar a gama de recursos hipertextuais da esfera digital até se ocupar simplesmente da linguagem auditiva e/ou da imagem sem movimentos. Cabe ao produtor da websérie decidir o que deseja e, a partir dos instrumentos a que tem acesso, conduzir sua narrativa – que, de maneira geral, pode ou não dispor da interatividade. Há, contudo, quem discorde dessa abordagem. Por isso, viu-se necessário sintetizar parte do trabalho já desenvolvido no meio acadêmico a respeito desse tema, por meio de um recorte que abrange trabalhos divulgados no início do século XXI.

2 Trata-se da dissertação de mestrado Xxxxx.

3 O narrador autodiegético é o que participa da história enquanto personagem principal (narrador-protagonista); o homodiegético, como personagem secundário; e o heterodiegético, que não está presente na história (observador ou onisciente).

Panorama das pesquisas sobre websérie

Oferece-se, aqui, uma breve retomada do que já havia sido pesquisado anteriormente – ainda que com outras classificações – e um apanhado geral sobre o que está em voga sobre essa temática. As sínteses apresentadas abaixo são resultado de uma densa pesquisa, que se utilizou de mecanismos eletrônicos de busca em indexadores como *Google Scholar*⁴, *Portcom*⁵ e *SciELO*⁶, além das referências coletadas dos trabalhos consultados.

A leitura desses textos – resumos, relatos de experiência, ensaios, artigos, capítulos de livro, monografias, dissertações, teses e livros completos – foi feita sem discriminação de localidade ou formação acadêmica dos autores. Optou-se por esse método de levantamento bibliográfico, que, *a priori*, desconsidera qualidade e quantidade, uma vez que a intenção é construir um parâmetro a respeito do que tem se pesquisado para repensar uma conceituação já defendida, e não elaborar uma definição partindo do escuro⁷.

Weller (2000) propõe a hipertextualidade e a multidisciplinaridade de um montante de temas. Com base em Janet Murray, o autor discute a costura futurística que forma o roteiro da novela eletrônica, a qual chama de ciberdrama. Para ele, a junção de segmentação, justaposição e conectividade pode levar ao hipertexto, que possibilita vários pontos de partida, bifurcações no decorrer da diegese e um desfecho sem muita clareza. Com isso, constituem-se as histórias com participação, o diálogo com a televisão e os níveis de interação, gerando o que denomina “hiperseriado”, uma narrativa mutável e caleidoscópica – e, de certa forma, caracterizando um tipo de websérie⁸.

Romero e Centellas (2008) idealizam a participação ativa da audiência no progresso da história. Considerando o formato da narrativa seriada no território digital, os produtos se desenvolvem sob uma estrutura própria, com múltiplos núcleos narrativos e um vasto arsenal de recursos estilísticos escolhidos para atrair a audiência. Para os autores, as webséries geralmente são semanais e visam ao público jovem, criadas muitas vezes por produtores que não conseguem encaixar suas ideias em estações televisivas. No entanto, o destaque do formato é o aproveitamento dos elementos digitais para promover a interação *on-line*⁹.

4 Google Scholar. Disponível em: <<http://scholar.google.com.br>>. Acesso em: 31 de dez. de 2015.

5 Portcom. Disponível em: <<http://www.portcom.intercom.org.br/>>. Acesso em: 31 de dez. de 2015.

6 SciELO. Disponível em: <<http://www.scielo.org/php/index.php>>. Acesso em: 31 de dez. de 2015.

7 Adotou-se a citação indireta como forma de apresentar as ideias, uma vez que esse método ressalta a visão do pesquisador acerca dos textos lidos. Excetuam-se, no caso, autores já consagrados no assunto, para os quais se acompanha uma citação direta considerada pertinente.

8 “Os ciberdramaturgos do futuro podem nos apresentar um mundo complexo de muitos personagens e nos permitir mudar posições, a qualquer momento, com o objetivo de ver o mesmo evento através de um outro ponto de vista, de um outro personagem. [...] Em realidade, todas estas e outras possibilidades (padrões de estórias) representam formas de desempenhar os conflitos e lutas do Homem contemporâneo, relacionados tanto à afirmação quanto à transcendência de nossos próprios pontos de vista limitados” (WELLER, 2000, p. 449).

9 “Web series renew narrative strategies that have been already consolidated for some time on television. But they incorporate on-line resources like active participation from the audience in the story’s progress and the ease which this interactive medium allows for the generation of virtual communities - something which is key to consolidate the series’ fictional universe” (ROMERO; CENTELLAS, 2008, p. 6).

Jenkins (2009) sugere o surgimento como forma de resgate do público jovem da televisão. O autor menciona que a televisão se viu perdendo boa parte de sua audiência, especialmente entre os espectadores adolescentes e jovens adultos. Como estratégia de trazer de volta a atenção desse público, os canais de TV passaram a lançar extensões narrativas (pistas, em caso de séries de suspense, *spin-offs*, dentre outras possibilidades) em seus *websites*, além de incentivar a criação de fóruns de discussão *on-line*. Com isso, a geração apreciadora de internet tinha acesso a esse material e, à busca de complementação, tornava-se, também, apreciadora de televisão, convergindo ambas as plataformas midiáticas¹⁰.

Lemos (2009) enfatiza a relevância da segmentação para produção para a web. O autor, ao comparar as características do audiovisual no cinema e na televisão com o que vem sendo produzido na web, encontra, na segmentação, o maior diferencial. Enquanto nas mídias convencionais, é inviável a exibição de conteúdo para públicos distintos, dentro de em mesmo ambiente e/ou tempo de programação, tendo que se adequar a todos os gostos, a web oferece narrativas específicas para cada grupo e constitui seus produtos audiovisuais bebendo nessa premissa.

Schneider (2009) considera a websérie como forma de explorar o audiovisual via *streaming*. A autora descreve que o formato conta com episódios curtos e não dependem de horário fixo nem de patrocinadores bem definidos – um ponto-chave que difere a websérie da televisão. O destaque do formato, para ela, está no *streaming*, cuja utilização tem aumentado notoriamente, e que possibilita a escolha da qualidade de resolução do vídeo em diversas plataformas (*YouTube*, *Vimeo*, *Dailymotion* e afins) sem que seja necessário que o usuário faça *downloads* em sua máquina.

López Mera (2010) defende o espaço para experimentação e produção independente, uma vez que a websérie, diz ele, é arte e tecnologia. A popularização dos equipamentos tecnológicos e dos *softwares* de edição de vídeo são o que, para o autor, contribuem para que grupos de amigos realizem paródias e *fanfics*, em linguagem audiovisual, e compartilhem gratuitamente com pessoas ao redor do mundo. O acesso de criação a todos é raro quando se trata de televisão, já que esta é um veículo de comunicação característico da indústria cultural e que, portanto, prioriza os fenômenos massivos que contam com certa padronização estética.

Altafini e Gamo (2010) apontam a passagem da TV para a internet e a classificam como desdobramento transmidiático. Sustentando como base os conceitos de narrativas expandidas e transmídia, bem como da cultura participativa e da convergência digital, os autores acreditam que a internet dispõe de

10 “A circulação de conteúdos – por meio de diferentes sistemas midiáticos, sistemas administrativos de mídias concorrentes e fronteiras nacionais – depende fortemente da participação ativa dos consumidores. Meu argumento aqui será contra a ideia de que a convergência deve ser compreendida principalmente como um processo tecnológico que une múltiplas funções dentro dos mesmos aparelhos. Em vez disso, a convergência representa uma transformação cultural, à medida que consumidores são incentivados a procurar novas informações e fazer conexões em meio a conteúdos midiáticos dispersos” (JENKINS, 2009, p. 29-30).

uma igualdade entre produtores, posto que tanto uma grande corporação como um produtor amador têm a mesma plataforma para exibição e divulgação de seus projetos. Isso justificaria e/ou induziria, na visão dos autores, a migração das séries televisivas para o que se nomeia websérie.

Álvarez (2011) indica a possibilidade de comunicação dos espectadores -internautas com os produtores da websérie. A autora pontua a “sombra” da televisão e do risco que muitas webséries correm de se transformarem meramente em séries televisivas disponíveis na internet. A constante comunicação, via fóruns de discussão e comentários na página do vídeo, é o estreitamento do laço efetivo que a websérie necessita para se manter. O maior conflito é impedir que ocorram pausas muito longas entre um episódio e outro ou intervalos exaustivos de uma temporada para outra; como, na internet, tudo é ágil, torna-se necessário não deixar esfriar o intermeio com quem assiste, ainda que, para isso, sejam lançados conteúdos extras.

Hernández García (2011) trabalha a expansão da ficção audiovisual por meio da internet. A autora entende que, diferentemente das séries convencionais, a websérie tem um consumidor mais crítico e ativo, que exige alterações nas formas clássicas de narrar, pois está sempre à busca de novidade, e não consegue seguir os métodos tradicionais para apreciação de conteúdo. Usando como objeto de análise as webséries produzidas na Espanha de 2004 a 2011, a pesquisadora conclui que, ao sustentar uma média anual de dez criações, seu país tem desenvolvido suficientemente conteúdo de ficção seriada audiovisual original para internet.

Morales Morante e Hernández (2012) argumentam sobre a retroalimentação de conteúdos. Ao analisar séries de televisão que ganharam páginas virtuais personalizadas e informações adicionais na internet, os autores demonstram acreditar na convergência total das mídias: a mesma narrativa, em breve, passará a ser composta em várias plataformas, com fragmentos simultâneos, um dependendo do outro para se realizar a conexão final. Os pesquisadores também creem na ascensão da webnovela e da *fanfiction*, juntamente à websérie, a ponto de atingirem a massificação e conseguirem se retroalimentar.

Aeraphe (2013) pondera que as características são as mesmas das telenovelas e séries de TV. A principal diferença, além da plataforma de exibição, é a duração dos episódios e das temporadas, além do baixo orçamento, uma vez que a websérie, no Brasil, ainda carece de patrocinadores. O autor menciona dois pontos-chave para a criação de webséries brasileiras: o método SDR – simpatia (estabelecimento de um vínculo afetivo entre personagens e espectador), desafios (inseguranças e obstáculos que os personagens precisam enfrentar e convidam o espectador para ajudá-los) e resolução (recompensa, do personagem e do espectador, pautada no final feliz) – e a lei do desperdício zero, isto é, elenco limitado e locações restritas, a fim de poupar financeiramente.

Silva e Zanneti (2013) expõem a exclusividade à web das produções audiovisuais seriadas. O pensamento é que a websérie surgiu e se desenvolveu paralelamente a curta-metragens independentes, *vlogs*, *podcasts*, *web-live*

concerts, *cybermarketing* e demais fenômenos midiáticos da esfera *on-line*, tendo como ponto em comum o suporte pelas novas tecnologias de comunicação, bem como a popularização da internet banda-larga. Para ilustrar o raciocínio, os autores analisam a websérie “#E_VC?”, desenvolvida com o apoio da Universidade Anhembi Morumbi¹¹. O que se destaca no produto é a ambientação psicossocial (preferência, na narrativa, por vínculos propiciados pela internet propriamente dita) e a adição de hipertextos ao final de cada episódio.

Barbosa (2013) diz que a serialidade é uma das estratégias que já se tornou usual quando da produção de conteúdos audiovisuais dos mais diversos tipos, seja no cinema, seja na televisão, seja na internet. Como amostragem de seu pensamento, o autor analisa as websérie “#E_VC?” e “Armadilha”¹², ambas produzidas pela 8Ka¹³, desde a etapa de pré-produção, com a construção do argumento, até a pós-produção, abrangendo a veiculação pelo YouTube e sua recepção. O pesquisador também se articula, por fim, como defensor da ideia de convergência midiática e de tendência no uso da tecnologia emergente, para criar conteúdos inter-relacionados entre televisão e internet, oferecendo possibilidades de integração, no Brasil, da internet à televisão digital.

Peixoto (2014) identifica, dentro da conceituação para narrativa transmídia, o processo estabelecido entre a telenovela *Saramandaia*¹⁴ e a websérie *Saramandices do Corpo Humano*¹⁵. Em primeiro momento, estabelece-se uma relação entre as duas versões televisivas da obra de Dias Gomes, contextuali-

11 “A websérie conta com nove episódios, com aproximadamente quatro minutos de duração cada. O enredo da série gira em torno de diversas temáticas que angustiam os adolescentes no final do ensino médio e as decisões a serem tomadas para o início da vida adulta. Cada episódio contém belas reflexões sobre os dilemas da existência que, em um ou outro momento, já atingiram a todos nós. Assim, a websérie consegue sair dos estereótipos que circulam as produções desse gênero e se torna atrativa ao grande público em geral. Os personagens dialogam, em alguns momentos, diretamente com a câmera, lembrando o formato popular de interação on-line em vídeos, os chamados Vlogs. #E_VC? possui no elenco os atores Flora Paulita, André Bertolini, Vitor Faria e Agatha Paulita, e foi considerada pelo canal MTV como uma das 5 melhores webséries nacionais de 2011, e ganhou o prêmio de melhor Docudrama no Los Angeles Web Festival de 2013” (MANGLINI, 2015, p. 1).

12 “Armadilha, protagonizada pelo ator Rodolfo Valente – que em 2006 viveu o Pedrinho do Sítio do Pica-Pau Amarelo, na Rede Globo – é uma série de comédia adolescente. Tem diálogos bem escritos, edição rápida, boas atuações e episódios que duram, em média, seis minutos” (NOTÍCIAS, 2012, p. 1).

13 “Com o intuito de atingir o público mais jovem, a 8KA lançou a comédia ‘Armadilha’ e o reflexivo ‘#E_VC?’, que abordam questões do mundo adolescente. Com mais de 1,4 milhão de acessos em seu canal, a produtora gasta cerca de dois dias para filmar um episódio de cada série, totalizando aproximadamente duas semanas para cada temporada. De acordo com Fernanda Ceretta, da 8KA, a produção de webséries para o YouTube tende a aumentar, já que o público tem se tornado cada vez mais fiel” (VIANA, 2012, p. 1).

14 “Saramandaia, de autoria de Ricardo Linhares, é livremente inspirada na obra original de Dias Gomes, com direção de núcleo de Denise Saraceni e direção geral de Denise Saraceni e de Fabrício Mamberti” (GSHOW, 2013a, p. 1), que estreou em 24 de junho de 2013.

15 “O programa, um conteúdo exclusivo do site de Saramandaia, conta com quatro episódios onde Rochinha mostra o que a ciência tem a nos dizer sobre esses casos únicos na história, nunca antes revelados e que só acontecem em Saramandaia. O único médico capaz de explicar esses mistérios abre seus arquivos científicos e nos dá o diagnóstico sobre as diferenças de João Gibão (Sergio Guizé), Zico Rosado (José Mayer), Dona Redonda (Vera Holtz) e Professor Aristóbulo (Gabriel Braga Nunes)” (GSHOWb, 2013, p. 1).

zando-as no tempo/espaço de sua produção. A seguir, ofecere-se uma observação acerca das derivações propiciadas pelo *remake*, discutindo aspectos que se referem à pós-modernidade e a elementos de cibercultura e de cultura da convergência. Com isso, o pesquisador chega às considerações de que a websérie, mesmo enquanto produto estendido de uma obra televisiva, contém aspectos pertinentes ao cenário da hipermídia.

Bélanger (2014) explica que contexto, programação, estética e serialidade são como na TV. Para isso, a autora sustenta como corpus as webséries produzidas em Quebec, no Canadá, com a finalidade de entender as influências que a televisão canadense destinou para esse formato. O trabalho se apropria das teorias de intermedialidade, remediação e cultura de convergência, para avaliar como as quatro características supracitadas fazem-se presentes nas webséries quebequenses.

König (2014) disserta sobre a abordagem da comunidade global em produções independentes. O autor considera a websérie como um excelente instrumento para marketing indireto, servindo como espaço para anúncios publicitários e como mecanismo de arrecadação de recursos financeiros. O acesso facilitado a todas as pessoas do planeta, a não dependência dos canais de televisão e a possibilidade de criação com pouco material e verba são, para o autor, elementos eficazes para o desenvolvimento de webséries comerciais.

Jesus, Zortea e Almeida (2014) apresentam o que existe de distinção entre o audiovisual televisivo e o presente na internet, bem como discutem a interferência de mídias convergentes na narrativa, em sua linguagem e estética. Os autores utilizam como *corpus* a websérie *Seis*¹⁶, trabalhando com análises que focalizam o processo de criação, sobretudo do episódio piloto, especialmente on que tange à linha tênue entre o que se entende por realidade e o que se aprende como ficção.

Piccinin, Souza e Borges (2015) fazem alusão à prática jornalística experimental e independente. Na ânsia por realizar reportagens a respeito do ativismo urbano e de como os jovens podem transformar o ambiente em que vivem, os autores optaram por criar um produto comunicacional que estivesse apto para registrar, em linguagem audiovisual, tal fenômeno da cultura. O projeto, intitulado *Ativismo na Rede*, encontrou na websérie um espaço para veiculação do material coletado.

Figueiredo e Lins (2015) abraçam a ideia de interação para a construção da narrativa. Segundo a pesquisa apresentada, a verdadeira característica da websérie propriamente dita é a possibilidade de interação. Como exemplo do

16 “A websérie *Seis* é uma obra audiovisual roteirizada e dirigida por Erick Vieira de Jesus, e apresentada no primeiro semestre de 2013 como trabalho de conclusão do Curso Superior de Tecnologia em Produção Audiovisual da Universidade Luterana do Brasil (ULBRA), campus Canoas. Livremente inspirada na estrutura estética e narrativa da série televisiva norte-americana *Fringe* (J.J. Abrams, 2008), insere-se no gênero de suspense e apresenta um universo de ilusionismo e questionamentos sobre o real, numa ruptura com lógica e realidade. O tempo é linear, mas se torna distorcido com as transformações da personagem principal, Júlia, que vivencia experiências sobrenaturais ou fantásticas. A proposta é confundir as fronteiras entre ficção e realidade, mas buscando imprimir veracidade e coerência narrativa aos eventos sobrenaturais (JESUS; ZORTEA; ALMEIDA, 2014, p. 6).

defendido, os autores analisam a websérie *Conquista Interativa* e mostram que cabe ao webinterator escolher o percurso que a narrativa seguirá¹⁷. No caso referido, existe um ponto de partida que leva a uma intriga capaz de gerar uma bifurcação: a ação a ser realizada pelo personagem é escolhida pelo usuário. Tal movimento destina a um novo impasse e outras escolhas, até se chegar a um desfecho imprevisto. Vê-se nisso, no entanto, uma demonstração da websérie como sinônimo de multimídia, e não tanto de interação, visto que o enredo tem um número limitado de alterações que pode sofrer, resultando em mais um caso de narrativa fechada.

Ramos e Neves (2015) discutem a hibridização de formatos e a união de meios antigos. Ao transpor gêneros já conhecidos para a atmosfera *on-line*, é permitido, ao produtor, acompanhar a evolução de seu trabalho: quais foram os pontos mais atraentes ao público, quais são os episódios que careceram de audiência, quais reviravoltas precisariam ser avaliadas etc., tão logo houver consumo da obra. A partir de uma análise de como foi o caráter receptivo de uma websérie eleita como *corpus*, os autores criaram gráficos e chegaram a considerações sobre o que é passível de alteração na estrutura narrativa, para que se obtenha, em ações futuras, webséries mais aprimoradas.

Gomes *et al* (2015) insinuam que qualquer produção audiovisual para internet é websérie. Embora não haja uma definição explícita de qual conceito para websérie os autores trabalham, estes o demonstram em uma atividade prática relatada: após um exaustivo levantamento histórico a respeito da televisão brasileira, os pesquisadores gravaram seis fragmentos de documentário, os quais nomearam episódios, e disponibilizaram na internet, chamando o produto final de websérie.

Santiago e Domingues (2015) dialogam sobre a geração Y e a movimentação *Do It Yourself*¹⁸. Em seu trabalho, relato de uma produção audiovisual que realizaram, os autores comentam do fastio dos jovens da geração Y, nascido entre 1982 e meados de 1990, em especial os brasilienses, e a busca pelo “Faça Você Mesmo”. A fim de cumprir o bordão, os pesquisadores se aproveitaram dos recursos da hipermídia e do baixo orçamento oferecido pelo meio, para fazer, por si mesmos, uma websérie documental – e de certa forma, metalinguística – com o propósito de mostrar jovens adultos, em Brasília, que se movimentaram para criar as próprias atividades profissionais.

Lira *et al* (2015) refletem sobre transmídia e construção da narrativa por diferentes plataformas. Como demonstração do raciocínio, o grupo criou uma web-

17 Do canal Maionese Produções, no YouTube, a websérie mostra que “o personagem Lucas precisa do espectador para, interativamente, ajudá-lo a conquistar a garota dos seus sonhos. O internauta deve escolher entre as opções dadas pelo próprio Lucas para seguir com o seu plano [...]. O espectador, então, pode escolher que atitude é essa: X2 (deixar para lá) ou X3 (falar com ela). Escolhendo a opção X2, ele deixa a garota de lado e a narrativa segue, até que um Y2 acontece (ele cai e ela vem ajudá-lo e o reconhece) e outras duas opções para o público aparecem: X2.1 (fingir que não lembra dela) ou X2.2 (falar o que sente)” (FIGUEIREDO; LINS, 2015, p. 219).

18 “[...] a expressão inglesa *Do It Yourself* surgiu na década de 50, pós-Segunda Guerra Mundial, quando a falta de material forçou a população a fazer ‘com as próprias mãos’ tudo aquilo de que precisavam, transformavam madeira em móveis e sapatos, tecidos em roupas, etc.” (SANTIA-GO; DOMINGUES, 2015, p. 10).

série chamada *Papo de Carol*, inspirada na websérie norte-americana *The Lizzie Bennet Diaries*¹⁹. A criação dos pesquisadores retratava a personagem Capitu, do romance machadiano **Dom Casmurro**, como se fosse uma adolescente vivendo no contemporâneo. Para conduzir essa narrativa, foram criados, também, perfis da personagem em redes sociais. Com isso, pode-se perceber que houve algumas transições midiáticas: da estrutura de uma websérie estadunidense para a confecção de uma websérie brasileira e do livro para o audiovisual, além da narrativa acontecer em, pelo menos, três plataformas: *YouTube*, *Twitter* e *Instagram*.

Santos (2015) conceitua o formato como herdeiro das séries televisivas, porém com menor duração. O autor fornece uma data – o ano de 2000, época de difusão da banda-larga no Brasil – como ponto de partida para a produção de webséries nacionais. Além disso, faz uso de objetivismo ao afirmar que a websérie: (a) é a produção em vídeo para a web; (b) é segmentada em episódios; (c) tem duração máxima de dez minutos por episódio; (d) abarca diversos gêneros; (e) precisa comprometer o espectador nos instantes iniciais. A partir desse ponto, o pesquisador ocupa-se de investigar o racismo discursivo presente nessas obras, para chegar à consideração de que os negros não são dignamente representados – nem em quantidade, nem em qualidade – e que as webséries vêm reproduzindo os mesmos discursos de hierarquia racial presentes na TV, no cinema e na literatura.

Souza e Cajazeira (2015) debatem a relevância dos recursos propiciados pela hipermídia – tais como a hipertextualidade, a interatividade e a multimídia – para a formação de narrativas, dentro do ambiente digital, que integrem a ficção com o jornalismo, na função de informar o webespectador. Ao trabalharem com o conceito de websérie documental, os autores corroboram com a imersão desse gênero, comuns à esfera jornalística – dentro do formato narrativo – embarcado até então, em altas proporções, pela ficção – e estabelecem uma perspectiva para o webjornalismo.

Wodevotzky (2015), por fim, analisa o conteúdo audiovisual seriado de ficção produzido para a web, pela perspectiva do consumo e da imagem em ambientes culturais. O propósito do autor é entender o desafio da rivalidade que se estabelece entre a plataforma de divulgação da websérie (geralmente o canal no YouTube) e outros catalisadores de atenção, os quais disputam espaço na mesma janela. Além disso, também é foco dessa pesquisa compreender a utilização das ferramentas interativas e o resultado oriundo da facilidade na criação e na circulação de audiovisuais no ambiente digital, discutindo o comportamento dos usuários interatores perante a websérie e vice-versa.

Considerações finais

O levantamento bibliográfico apresentado neste artigo – que, como já mencio-

19 “Em 9 de abril de 2012 estava no ar uma nova websérie que se constituía basicamente como uma adaptação da obra clássica de Jane Austen, *Orgulho e Preconceito*. O projeto foi criado por Hank Green e Bernie Su – o primeiro, um *vlogger* bastante conhecido no universo do YouTube; o segundo, um roteirista que encabeçou a obra. Utilizaram então o livro [...] e fizeram a releitura da história para os dias atuais” (LIRA *et al.*, 2015).

nado, caracteriza-se limitado e necessitará de acréscimos e correções para pesquisas futuras – permite chegar a uma noção sobre o que tem se pesquisado acerca do formato narrativo denominado websérie. Constatou-se, por exemplo, que a websérie, até meados de 2013, era vista com timidez pela comunidade acadêmica.

Embora existissem muitos trabalhos acerca de narrativas na internet, produção transmídia, audiovisual em multiplataformas, tecnologias emergentes e aspectos da cibercultura, era raro localizar publicações científicas que se voltassem exclusivamente – ou pelo menos explicitamente – à websérie. Houve, contudo, um crescimento notório nas publicações a partir de 2014 a respeito do assunto, talvez devido à ascensão do formato e à disseminação de obras ficcionais por produtoras independentes.

Em suma, o que se notou foi uma miscelânea de temas e formas de abordagem para um mesmo assunto: as webséries. Da mesma forma em que há autores preocupados em encontrar uma definição que se aplique a ela e oferecer resgates históricos acerca desse formato, existem pesquisadores que optam pela análise de narrativas já prontas e classificadas como websérie ou pela produção, muitas vezes em caráter experimental, do que entendem por esse formato narrativo em ascensão.

Registra-se, por fim, que não convém limitar a definição de websérie a uma única característica (necessidade de interação ou conteúdo exclusivo da internet, por exemplo), mas entendê-la como produto maleável, capaz de se construir com diferentes plataformas e propostas de intersecção. Inexistem regras fixas para produção de webséries; o que há são diretrizes, marcas que estão fortemente ligadas ao formato (a linguagem preferencialmente audiovisual, a serialização, a curta duração dos episódios, os enquadramentos fechados, a disponibilidade *on-line*, o investimento limitado, o público incerto), mas que não são exigências sacras.

The web series: a bibliographic mapping on this narrative format

Abstract

The web series can be defined as a mediatic narrative produced primarily in audiovisual language, serialized, whose episodes are available for viewing in different spheres of the online universe, especially video storage portals. This format, however, has received different definitions and methodological applications by researchers from various locations with backgrounds in several areas of scientific knowledge. This work, therefore, appears as an attempt to update the concept of web series, by means of a theoretical cut that starts with researches dating from the early 2000s and extends to publications registered in 2015.

Keywords: *Audiovisual. Web series. Mediatic narratives. Literature review.*

Referências

- AERAPHE, Guto. **Webséries**: criação e desenvolvimento. Belo Horizonte: [s.n.], 2013.
- ALTAFINI, Thiago; GAMO, Alessandro. Web-séries no contexto dos universos narrativos expandidos. **Revista GEMInIS**, São Carlos, SP, ano 1, n. 1, 2010, p. 43-52. Disponível em: <<http://www.revistageminis.ufscar.br/index.php/geminis/article/view/28>>. Acesso em: 11 de dez. de 2015.
- ÁLVAREZ, Marta. Series para la web: nuevos modelos y desafíos. In: CONGRESO INTERNACIONAL SOBRE ANALISIS FÍLMICO, Universitat Jaume I, Castellón, 4., 2011, Castellón, Espanha. **Actas del IV Congreso Internacional Sobre Analisis Fílmico: nuevas tendencias y hibridaciones de los discursos audiovisuales en la cultura digital contemporanea**, 2011, p. 669-680. Disponível em: <<http://repositori.uji.es/xmlui/handle/10234/31378?locale-attribute=en>>. Acesso em: 11 de dez. de 2015.
- BARBOSA, Fernando da Silva. **A produção independente de webséries pela perspectiva multiplataforma da televisão digital e internet**. Dissertação (Mestrado em Televisão Digital: Informação e Conhecimento) – Universidade Estadual Paulista, Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação, 2013. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/11449/89550>>. Acesso em: 11 de dez. de 2015.
- BÉLANGER, Audrey. Émergence de la websérie au Québec: ses origines et ses influences. Montreal, Universidade de Montreal, Faculdade de artes e ciências, Departamento de história da arte e de estudos cinematográficos, 2014. Disponível em: <<https://papyrus.bib.umontreal.ca/xmlui/handle/1866/11689>>. Acesso em: 11 de dez. de 2015.
- FIGUEIREDO, Carolina Dantas de; LINS, Gustavo Arruda. Webséries ou séries na web? Uma discussão a partir da noção de interação. **Revista GEMInIS: Grupo de Estudos sobre Mídias Interativas em Imagem e Som**, ano 6, n. 1, p. 205-223, 2015. Disponível em: <<http://www.revistageminis.ufscar.br/index.php/geminis/article/view/226>>. Acesso em: 11 de dez. de 2015.
- GOMES, Marcelo *et al.* Websérie TV.doc: uma reflexão sobre a televisão no Brasil. In: PRÊMIO EXPOCOM 2015 – EXPOSIÇÃO DA PESQUISA EXPERIMENTAL EM COMUNICAÇÃO, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 22., 2015. **Anais do XXII Prêmio Expocom 2015 – Exposição da Pesquisa Experimental em Comunicação**, 2015, p. 1-15. Disponível em: <<http://portalintercom.org.br/anais/nacional2015/expocom/EX47-0471-1.pdf>>. Acesso em: 11 de dez. de 2015.
- GSHOW. Andre Bankoff e Pedro Tergolina, a dupla dinâmica de Saramandaia. **Saramandaia**: Fique por dentro, 10 jun. 2013a. Disponível em: <<http://gshow.globo.com/novelas/saramandaia/Fique-por-dentro/noticia/2013/06/andre-bankoff-e-pedro-tergolina-a-dupla-dinamica-de-saramandaia.html>>. Acesso em: 11 de dez. de 2015.
- _____. Websérie ‘Saramandices do corpo humano’ explica as diferenças dos personagens. **Saramandaia**: Fique por dentro, 12 set. 2013b. Disponível em: <<http://gshow.globo.com/novelas/saramandaia/Fique-por-dentro/noticia/2013/09/saramandices-do-corpo-humano-explica-as-diferencas-dos-personagens.html>>. Acesso em: 11 de dez. de 2015.

globo.com/novelas/saramandaia/Fique-por-dentro/noticia/2013/09/webserie-saramandices-do-corpo-humano-explica-as-diferencas-dos-personagens.html>. Acesso em: 11 de dez. de 2015.

HERNÁNDEZ GARCÍA, Paula. Las webséries: evolución y características de la ficción española producida para Internet. **Revista Faro**, Valparaíso, San Felipe (Chile), n. 13, 2011, p. 94-104. Disponível em: <<http://web.upla.cl/revistafaro/n13/art09.htm>>. Acesso em: 11 de dez. de 2015.

JENKINS, Henry. **Cultura da convergência**. São Paulo: Aleph, 2009.

JESUS, Erick Vieira; ZORTEA, James; ALMEIDA, Gabriela. Websérie Seis: convergência midiática e consumo de audiovisual na internet. In: PRÊMIO EXPOCOM 2014 – EXPOSIÇÃO DA PESQUISA EXPERIMENTAL EM COMUNICAÇÃO, Universidade do Sul de Santa Catarina, Palhoça, 21., 2014. **Anais do XXI Prêmio Expocom 2014 – Exposição da Pesquisa Experimental em Comunicação**, 2015, p. 1-15. Disponível em: <<http://www.portalintercom.org.br/anais/sul2014/expocom/EX40-0984-1.pdf>>. Acesso em: 11 de dez. de 2015.

KÖNIG, Maximilian Johannes. **Relevanz von Product Placement in der Webserie Problemväter**. Monografia (Bacharelado em Mídia). Mittweida, Universidade Mittweida – Universidade de Ciências Aplicadas, Faculdade de Mídia, 2014. Disponível em: <<http://hsmw.bsz-bw.de/frontdoor/index/index/docId/5824>>. Acesso em: 11 de dez. de 2015.

LEMOS, Victor Carlos Azevedo. Formatos narrativos audiovisuais para a web – a elevância da segmentação. Caso de estudo: projecto *Carne p’ra Canhão*. Dissertação (Mestrado em Comunicação Multimídia). Aveiro (Portugal), Universidade de Aveiro, Departamento de Comunicação e Arte, 2009. Disponível em: <<http://ria.ua.pt/handle/10773/1213>>. Acesso em: 11 de dez. de 2015.

LIRA, Klaus Roger *et al.* Papo de Carol: uma releitura de Machado de Assis em tempos de convergência. In: PRÊMIO EXPOCOM 2015 – EXPOSIÇÃO DA PESQUISA EXPERIMENTAL EM COMUNICAÇÃO, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 22., 2015. **Anais do XXII Prêmio Expocom 2015 – Exposição da Pesquisa Experimental em Comunicação**, 2015, p. 1-6. Disponível em: <<http://portalintercom.org.br/anais/nacional2015/expocom/EX47-1779-1.pdf>>. Acesso em: 11 de dez. de 2015.

LOPEZ MERA, Diego Darío. **WEBSERIES**: Nuevo fenómeno de experimentación audiovisual y entretenimiento. 2010. Disponível em: <<http://issuu.com/diegodario/docs/webseries>>. Acesso em: 11 de dez. de 2015.

MANGLINI, Ana Raquel Périco. MATAV disponibiliza websérie nacional E_VC? com recursos de Acessibilidade. **Associação de Deficientes Auditivos, Pais, Amigos e Usuários de Implante Coclear**, 22 abr. 2015. Disponível em: <<http://www.adap.org.br/>>

site/index.php/artigos/205-matav-disponibiliza-webserie-nacional-e-vc-com-recursos-de-acessibilidade>. Acesso em: 11 de dez. de 2015.

MORALES MORANTE, Fernando; HERNÁNDEZ, Paula. La webserie: convergencias y divergencias de un formato emergente de la narrativa en Red. **Revista Comunicación**, Sevilla (Espanha), n. 10, v. 1, 2012, p. 140-149. Disponível em: <<http://ddd.uab.cat/record/106641>>. Acesso em: 11 de dez. de 2015.

NOTÍCIAS de Itaúna. Tecnologia: Do drama à ficção científica, oito webséries para ver no computador. **Portal Notícias de Itaúna**, 18 mar. 2012. Disponível em: <<http://www.noticiasdeitauna.com.br/tecnologia/admin/2012/03/18/tecnologia-do-drama-a-ficcao-cientifica-oito-webseries-para-ver-no-computador/>>. Acesso em: 11 de dez. de 2015.

PEIXOTO, Victor Hugo de Azevedo. A narrativa transmídia na websérie Saramandices do Corpo Humano. **Quiprus**, Natal, ano 3, n. 1, maio 2014. Disponível em: <<https://repositorio.unp.br/index.php/quipus/article/view/639>>. Acesso em: 11 de dez. de 2015.

PICCININ, Fabiana Quatrin; SOUZA, Isadora Trilha dos Santos; BORGES, Natany Paz. Ativismo na rede: a websérie como prática jornalística experimental. In: SALÃO DE ENSINO E DE EXTENSÃO, UNIVERSIDADE DE SANTA CRUZ DO SUL, Santa Cruz do Sul, 6., 2015. **Anais do VI Salão de Ensino e de Extensão**, 2015, p. 157. Disponível em: <http://online.unisc.br/acadnet/anais/index.php/salao_ensino_extensao/article/view/13935>. Acesso em: 11 de dez. de 2015.

RAMOS, Eutália Silva; NEVES, Dorneles Daniel Barros. Estrutura narrativa seriada para web a partir da análise da websérie Elemento. In: CONGRESSO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO NA REGIÃO NORDESTE, Universidade Potiguar, Natal, 17., 2015. **Anais do XVII Congresso de Ciências da Comunicação na Região Nordeste**, 2015, p. 1-15. Disponível em: <<http://www.portalintercom.org.br/anais/nordeste2015/resumos/R47-0259-1.pdf>>. Acesso em: 11 de dez. de 2015.

ROMERO, Nuria Lloret; CENTELLAS, Fernando Canet. New stages, new narrative forms: The Web 2.0 and audiovisual language. **Hypertext.net**, Barcelona (Espanha), v. 6, 2008. Disponível em: <<http://www.upf.edu/hipertextnet/en/numero-6/lenguaje-audiovisual.html>>. Acesso em: 11 de dez. de 2015.

SANTIAGO, João Pedro Valença; DOMINGUES, Daniel Mendes França Domingues. **Com as próprias mãos**: a websérie. Monografia (Bacharelado em Comunicação Social com habilitação em Publicidade e Propaganda). Brasília, Centro Universitário de Brasília, Faculdade de Tecnologia e Ciências Sociais Aplicadas, 2015. Disponível em: <<http://repositorio.uniceub.br/bitstream/235/6999/1/21334980.pdf>>. Acesso em: 11 de dez. de 2015.

SANTOS, Wellington Oliveira dos. Webséries brasileiras e racismo discursivo. **Comunicação & Sociedade**. São Bernardo do Campo, v. 37, n. 2, p. 283-306, maio/ago. 2015. Disponível em: <<https://www.metodista.br/revistas/revistas-ims/index.php/CSO/article/viewFile/3752/4856>>. Acesso em: 11 de dez. de 2015.

SCHNEIDER, Léa. **Des series tele sur internet aux webséries: L'interaction TV / Internet a travers les series**. Dissertação (Mestrado em Informação, Comunicação e Sociedade). Metz (França), Universidade Paul Verlaine, Unidade de Ciências Humanas e Sociais, Centro de Pesquisa sobre a Mediação, 2009. Disponível em: <http://carpediem.site.free.fr/blog/ter_leaschneider_09.pdf>. Acesso em: 11 de dez. de 2015.

SILVA, Lucas Octávio Cândio da; ZANNETI, Daniela. A websérie como produto audiovisual. In: CONGRESSO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO NA REGIÃO SUDESTE, Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Bauru, 38., 2013. **Anais do XVIII Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sudeste**, 2013, p. 1-11. Disponível em: <<http://portalintercom.org.br/anais/sudeste2013/resumos/R38-0339-1.pdf>>. Acesso em: 11 de dez. de 2015.

SOUZA, José Jullian Gomes de; CAJAZEIRA, Paulo Eduardo. Mas afinal, o que é uma websérie documental?. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 38., 2015. **Anais do XXXVIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação**, 2015, p. 1-15. Disponível em: <<http://portalintercom.org.br/anais/nacional2015/resumos/R10-1215-1.pdf>>. Acesso em: 11 de dez. de 2015.

VIANA, Gabriela. Webséries brasileiras fazem sucesso no YouTube. **TechTudo: Vida Digital – Serviços WEB**, 25 jun. 2012. Disponível em: <<http://www.techtudo.com.br/artigos/noticia/2012/06/webseries-brasileiras-fazem-sucesso-no-youtube.html>>. Acesso em: 11 de dez. de 2015.

WELLER, Daniel. O ciberdrama: roteiro na cibernética (posfácio da 5.^a edição). In: COMPARATO, Doc. **Da criação ao roteiro**: edição revisada e atualizada com exercícios práticos. 5. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2000, p. 434-450.

WODEVOTZKY, Robson Kumode. **Webséries**: audiovisuais ficcionais seriados para a web. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Semiótica) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2015.

Vestindo a modernidade: revistas ilustradas, moda e consumo no Rio de Janeiro¹

Olga Bom

Resumo

O cenário de modernização na cidade do Rio de Janeiro iniciado ainda no século XIX propiciou mudanças econômicas, políticas e culturais significativas. Essas mudanças, alavancadas por acontecimentos históricos como a Abertura dos Portos, em 1808, e as reformas urbanas, caminhavam ao lado de um processo de construção de uma mentalidade civilizatória endossada pelas elites locais, a partir de moldes europeus, mais precisamente franceses, tidos como sinônimos de elegância e civilidade. Neste mesmo período, a imprensa carioca produzia materiais de circulação periódica, como jornais e revistas. É neste contexto que as revistas ilustradas se popularizam, participando do processo de modernização da “cidade-corte”, com o objetivo de moldar a “nova sociedade carioca”, principalmente no que tange hábitos de consumo, mais precisamente de moda. Esse meio de comunicação atuou como importante pilar na construção de um novo Rio de Janeiro, propagando costumes, apontando o que deveria ser consumido e como deveria ser usado por essa sociedade em transição, a partir de padrões estéticos estrangeiros, produzindo sentidos e simbologias próprias a uma população que passou a caminhar por novas ruas e avenidas largas e modernas, em um novo processo de “ver e ser visto”. Neste sentido, as revistas ilustradas se constituem como objeto de estudo do artigo, onde foram analisadas as seguintes publicações: O malho (1902-1954), Revista da Semana (1900-1940), Fon-Fon! (1907-1958), O Novo Correio das Modas (1852-1854) e A Estação (1879-1904). O recorte temporal abarca o final do século XIX e início do século XX.

Palavras-chave: *Revistas Ilustradas. Rio de Janeiro. Consumo, Moda. Modernidade*

¹ Uma versão desse artigo foi apresentada na XII edição do PosCom – Seminário de alunos de Pós-Graduação em Comunicação da PUC Rio, em 2016.

Introdução

Durante o processo de modernização da cidade do Rio de Janeiro, que se iniciou no século XIX, a moda e os seus símbolos indumentários passaram a atuar de forma incisiva na transformação dos hábitos cariocas, ao lado da imprensa da época, que se profissionalizava cada vez mais, produzindo materiais de circulação periódica, como jornais e revistas. É neste contexto que encontramos o objeto de estudo do artigo: as revistas ilustradas, um meio de comunicação histórico e rico, que operavam como um importante pilar na propagação de instruções objetivas sobre como vestir e o que consumir, moldando a “nova sociedade carioca”, principalmente no que tange hábitos de consumo. Neste sentido, as revistas ilustradas funcionaram como verdadeiras cartilhas do cidadão moderno, intelectual e civilizado.

Para contextualizarmos este trabalho, é preciso entender as vastas mudanças urbanas, culturais, econômicas e sociais na cidade do Rio de Janeiro, ocorridas ao longo do século XIX e início do século XX. Neste período, as relações culturais franco-brasileiras foram estreitadas, nas quais a França contribuiu de forma significativa na construção de um pensamento de civilidade brasileira, e mais precisamente, carioca, pois, segundo Renato Ortiz (2000), Paris detinha o palco no qual se encenava o drama da modernidade.

Logo após a Abertura dos Portos, em 1808, foi possível ver a instalação expressiva de lojas francesas, com ênfase na Rua do Ouvidor, referenciando um mercado de moda baseado em francesismos, moldando a “boa sociedade” (MATTOS, 2004) através do consumo de bens específicos e da absorção de novos costumes. As elites cariocas acompanhavam a cultura europeia, mais precisamente francesa, caracterizada como sinônimo de refinamento, progresso e civilidade². De acordo com Ferreira (2011), após a transferência da Corte para o Brasil, em 1808, não só a criação, mas também a manutenção de uma sociedade culta e ilustrada se tornaram prioridade. Neste mesmo ano, o decreto de Rodrigo de Souza Coutinho estabeleceu a Imprensa Régia no Rio de Janeiro, que se constituiu como centro político, de modas e de costumes por ser capital do Império e, posteriormente, da República.

Firmou-se uma preocupação em construir uma cidade capaz de abrigar tantas mudanças, onde se pretendeu uma estruturação da civilização dos costumes, com base na adoção de padrões estrangeiros. Um processo mais intenso de modernização do Rio de Janeiro se iniciou a partir da segunda metade do século XIX, período no qual já podemos ver a presença de ferrovias, bondes, sistema de água e esgoto e iluminação a gás (GORBERG, 2013). Em 1874, foi realizada uma *Comissão de Melhoramentos da cidade do Rio de Janeiro*, já comandada por Francisco Pereira Passos, que deu início aos debates que buscavam repensar a disposição do cenário carioca.

2 O reinado luxuoso e pomposo de Luís XIV contribuiu para que a cultura da França se tornasse sólida e influente, ajudando-a a ser importada e admirada para além-mar.

Posteriormente, as conhecidas reformas urbanas³ empreendidas também por Pereira Passos propiciaram mudanças sociais e espaciais na cidade, cujas ruas estreitas foram tomadas por uma população sem acesso a moradias de qualidade, culminando no surgimento acelerado dos cortiços e de doenças que se espalhavam rapidamente, tornando a cidade “febril-pestilenta” (CHALHOUB, 1996). Este era o pretexto oficial para adequar a cidade do Rio de Janeiro ao *status* de capital do país com moldes franceses, alargando suas ruas e construindo prédios imponentes. Nesse entrecho, surgiu o bordão “O Rio civiliza-se”⁴, associado à urbanização da capital federal.

O plano de reformas urbanas empreendido foi claramente inspirado na reestruturação de Paris, que ocorreu entre 1851 a 1869, feita pelo Barão de Haussmann, rendendo a Pereira Passos o apelido de “Haussmann tropical”. Importantes avenidas e prédios, que hoje compõem o cenário da área central da cidade, foram construídos nesse período, como a Avenida Central⁵ e o Theatro Municipal. Entre 1903 e 1906, as grandes reformas foram na zona portuária e no centro histórico, marcando a passagem da produção mercantil para o capitalismo, período conhecido como *Belle Époque* carioca.

As reformas oficializaram a proposta de renovação cultural, onde as mudanças do sistema urbano imprimiram, com maior êxito, novos valores e costumes estrangeiros, que iam sendo absorvidos pela urgência de transformação tanto da cidade, quanto da sociedade, principalmente pelas elites e por uma burguesia que se via diante de possibilidades inéditas trazidas com a revolução industrial. Para Oliveira *et al.* (2010), a reurbanização da cidade modificou por completo seus hábitos e seu cotidiano, influenciando diretamente o comércio que ali se instaurou, fazendo surgir uma série de casas comerciais consideradas de gosto refinado.

As noções de civilidade passaram a regular a sociedade de elite carioca, com a adoção paulatina de práticas e hábitos não só afrancesados, mas também, segundo Freyre (1961), urbanizados e policiados. O uso de expressões estrangeiras, principalmente na língua francesa, passou a ser normatizado como simbologia de distinção (BOURDIEU, 2011). Essa distinção também se fez presente através do vestir e do consumo de bens, ilustrando um processo de formação de um imaginário carioca quase europeu, adereçado por vestimentas pomposas e pouco tropicais. Da Abertura dos Portos às reformas urbanas, as trocas comerciais foram crescentes, contribuindo para o surgimento de importantes lojas de artigos de moda, chás, cafés, além de joalherias, perfumarias, cabeleireiros, entre outros.

Na nova capital reestruturada por Pereira Passos, as largas avenidas, os prédios luxuosos e a grande oferta de lojas europeizadas trouxeram novas for-

3 Podemos dizer que a cidade do Rio de Janeiro passou por três grandes reformas: urbanística, médico-sanitária e de seus costumes, constituindo assim, a passagem da cidade de economia colonial para cidade de economia em processo de modernização.

4 O bordão foi escrito, pela primeira vez, por Figueiredo Pimentel, na coluna *O Binóculo*, “considerada um dos primórdios do colonismo social” (SICILIANO, 2014, p.272).

5 A Avenida Central foi renomeada Avenida Rio Branco após 1910, em homenagem ao Barão de Rio de Branco.

mas de socialização, fazendo surgir um “*flâneur tropical*”, que caminhava para observar e ser observado, graças à mobilidade urbana alcançada através da modernidade. Para Benjamin (1985), o espaço urbano remodelado é o cenário para o *flâneur*, que se locomove por entre as novas ruas modernas e alargadas.

Meios e mentalidades

As revistas ilustradas do final do século XIX e início do século XX ratificaram modelos estéticos tidos como “corretos” e em congruência com a premissa da modernidade, definindo o consumo de bens específicos, a partir da criação de padrões distintivos – principalmente as seções de moda e beleza das publicações. Neste sentido, estabelece-se uma relação estreita entre moda e padrões de consumo com a formação de uma “nova sociedade carioca”, que buscava se estruturar no imaginário de um lugar moderno e civilizado. Deste modo, as revistas ilustradas são aqui apresentadas como uma importante mediação nas maneiras de se portar, nos “novos hábitos civilizados” e, mais precisamente, no consumo de moda.

Entende-se o consumo de moda como uma interferência externa que estabelece premissas distintivas no mundo social, sendo um fenômeno que se apresenta como um forte aliado para a compreensão de uma época e de um contexto histórico definido. “Para as classes abastadas que consumiam moda, encenar o fenômeno da modernização na própria aparência era a maneira mais imediata de compartilhar o modelo europeu de civilização.” (FEIJÃO, 2011, p.139). As publicações reuniam uma gama de assuntos que deveriam interessar a alta sociedade carioca, que vislumbrava o ajustamento aos hábitos e as modas provenientes de Paris, em meio à “*belle époque tropical*”⁶ (NEEDELL, 1993). Deste modo, os periódicos exerceram um importante papel no processo de formação de uma sociedade carioca civilizada, trabalhando ao lado de um sistema de consumo de moda que fixava padrões de bom gosto, sublinhando a importância histórica dos meios de comunicação para a estruturação da sociedade ocidental moderna.

Observa-se, portanto, a aproximação entre esse meio de comunicação e as mudanças de hábitos culturais da época, dentro de uma ordenação estruturada pela moda vigente, seguindo modelos afrancesados. Nos editoriais das revistas em análise, a preocupação com a divulgação e atualização da moda proveniente de Paris era facilmente identificada, através de anúncios e de ilustrações. Na figura 1, uma ilustração da revista *Fon-Fon!* traz duas moças elegantemente vestidas com a legenda “Modas – últimas novidades parisienses”.

⁶ Needell cunhou este termo, considerando a *belle époque tropical* como uma “aspiração modernizante com vistas ao cosmopolitismo, o clima eufórico e efervescente”. (SICILIANO, 2014, pag.213). A Belle Époque carioca exigiu ambiguidades e facetas múltiplas, com características próprias e pertencentes à uma realidade local.



Figura 1 – Ilustração da revista *Fon-Fon!*, de 1907.

Fonte: Hemeroteca digital da Biblioteca Nacional

Mudavam-se as ruas e as mentalidades, destacando a relevância das revistas ilustradas na mudança das práticas de consumo (principalmente de moda) da população do Rio de Janeiro, durante o período citado, integradas a projetos civilizadores. Com isso, há uma aproximação entre a atuação das revistas ilustradas na criação de formas inéditas de sociabilidade nas ruas do Rio de Janeiro – após as reformas urbanas – ao propagar textos, anúncios e imagens que mostravam, objetivamente, o que comprar, onde comprar e, o que usar em diferentes situações do cotidiano, ajudando a desenvolver de forma significativa um mercado de moda que crescia e se estabelecia na cidade do Rio de Janeiro.

Era rotineiro na publicação *O Novo Correio das Modas* a divulgação de uma gravura (figura 2)



Figura 2 – Gravura do periódico *O Novo Correio das Modas*, de 1854.

Fonte: Hemeroteca digital da Biblioteca Nacional

E um texto (figura 3) algumas páginas depois, na seção “modas”, que se ocupava em descrever o desenho, trazendo detalhes de como usar corretamente tecidos, costuras, acessórios e aviamentos, além de indicação para o uso da roupa.

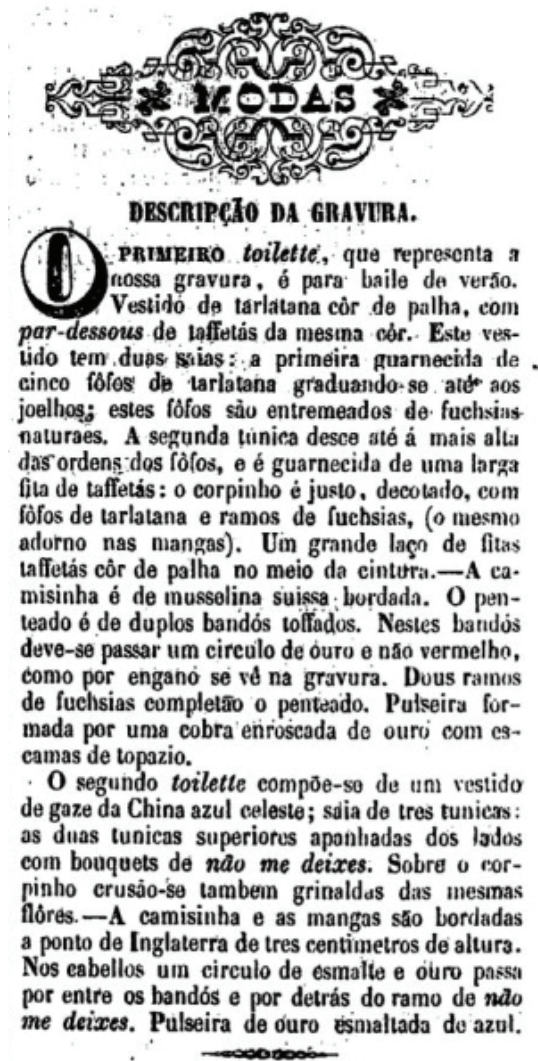


Figura 3 – Descrição do periódico *O Novo Correio das Modas*, de 1854.

Fonte: Hemeroteca digital da Biblioteca Nacional.

Descrição da gravura:

Descrição da gravura – O primeiro *toilette*, que representa a nossa gravura, é para baile de verão. Vestido de tarlatana côr de palha, com *par-dessous* de taffetás da mesma côr. Este vestido tem duas saias: a primeira guarnecida de cinco fôfos de tarlatana graduando-se até os joelhos: estes fôfos são entremeados de fuchsias naturais. A segunda túnica desce até á mais alta ordens dos fôfos, e é guarnecida de uma larga fita de taffetás: o corpinho é justo, decotado, com fôfos de tarlatana e ramos de fuchsias, (o mesmo adorno nas mangas). Um grande laço de fitas

tafettás côr de palha no meio da cintura. – A camisinha é de musselina suissa bordada. O penteado é de duplos bandós toffados. Nestes bandós deve-se passar um círculo de ouro e não vermelho, como por engano se vê na gravura. Dous ramos de fuchsias completão o penteado. Pulseira formada por uma cobra enroscada de ouro com escamas de topazio.

O segundo toilette compõe-se de um vestido de gaze da China azul celeste; saia de tres tunicas: as duas tunicas superiores apanhadas dos lados com bouquets de não me deixes. Sobre o corpinho crusão-se também grinaldas das mesmas flores. – A camisinha e as mangas são bordadas a ponto de Inglaterra de tres centímetros de altura. Nos cabellos um circulo de esmalte e ouro passa por entre os bandós e por detrás dos ramos de não me deixes. Pulseira de ouro esmaltada de azul ⁷ (O Novo Correio das Modas, p.176, 1854).

Já a revista *A Estação*, por exemplo, trazia em suas edições moldes de peças para que a leitora pudesse ter a chance de reproduzi-las por conta própria, mas ainda assim ela precisaria comprar a matéria-prima, como tecidos, linhas, botões e rendas, movimentando as lojas locais. Publicava também ilustrações de trajes completos para situações específicas, como nos mostra a figura 4, onde podemos ver três vestidos: o primeiro, vestido de baile com entremeios de renda; o segundo, vestido de baile com túnica de renda; o terceiro, vestido de sarau com cinto-colletinho⁸.



Figura 4 – Ilustração da revista *A Estação*, de 1900.

Fonte: Hemeroteca digital da Biblioteca Nacional.

⁷ A ortografia foi mantida de acordo com o texto original.

⁸ A ortografia foi mantida de acordo com o texto original.

Neste sentido, as revistas ilustradas do final do século XIX e início do XX apresentaram-se como grandes e marcantes catálogos e cartilhas de costumes da época. A seção nomeada “O Rio Chic” (figura 5), da revista *O Malho*, trazia textos objetivos sob uma ótica praticamente pedagógica visando o ensinamento da sociedade carioca sobre moda e comportamento. “Tão importante como ser moderno era parecer moderno, estar investido de símbolos da modernidade, tanto nas atitudes tomadas em público quanto na composição da própria aparência” (FEIJÃO, 2011, p. 103).

RIO DE JANEIRO, 22 DE SETEMBRO DE 1906

O RIO CHIC

Suplemento de modas dedicado às famílias brasileiras
SOB A DIRECÇÃO DE MME. LEONIE DE BLONDEL



Pois não imaginam de certo qual é a cor que ultimamente ganhou voga imensa, dominando a moda em todas as cidades elegantes da França. O branco. Não é infeliz desta vez o capricho da moda. O branco, especialmente para o clima do Rio de Janeiro, é uma cor que sempre fica bem para todas as *toilettes*, desde o mais apparatuso vestido de baile até o mais simples vestuário de passeio pela manhã.

E com os tecidos modernos leves e vaporosos como sedões, ou bordados com luxo de minaretes góticos, pode-se fazer combinações variadíssimas do mais bello effeito.

A industria, acompanhando a nova tendencia *fashionable*, encheu o mercado de lãs finissimas e *draps* brancos. O *drap* dessa cor tem infinitas applicações. Apparceram tambem sarjas brancas da mais encantadora apparencia. Ao que parece esse tecido e o velludo serião de rigor na proxima estação pariziense; não aconselhamos as brasileiras que adoptem este ultimo, mas o *drap* e a sarja podem ser precii-sos na capital carioca.

O *drap* branco só tem um defeito amassa-se e enrugua muito facilmente, mas é tão bonito que não se pode deixar de perdour.

MEIAS E FITAS

A legislação da moda pariziense para o verão veiu aproveitar a todos nós, e especialmente os jornaes de Paris vêm cheios de novidades que nos interessam muito.

Por exemplo, sobre o assumpto meias, têm havido variantes curiosas. Ha poucos annos as meias de seda de cor tão em moda desapareceram deante das meias pretas que conquistaram primeiro logar, chegando a se usar até com *toilettes* claras, tanto de dia como de noite. Mas pouco a pouco essa uniformidade, um pouco triste, foi cansando e começaram a surgir com o estylo *directorio* as meias brancas. Apparceram tambem meias *bétes* com os sapatos dessa cor.

No ultimo inverno pariziense, decretaram-se geralmente meias da cor do sapato, mas com bordados de fantasia, principalmente, para passeios de manhã.

Cahindo nesse terreno a imaginação das *fingères* não mais se deteve. Resurgiram as meias escocezas de cores variadas, muito proprias para sapatos amarello.

Agora com a primavera, as cores claras triumpharam por completo, mais vivas ou mais desmaiadas. O fio de

escossia tem de novo grande procura, graças á industria moderna, que consegue fazel-o fino a ponto de competir com a seda.

UM TONICO SIMPLES E BARATO

Um ovo crú é um tonico exco^oente, e fortalece immenso.

Preparado da fórma seguinte, torna-se uma bebida verdadeiramente deliciosa.

Deita-se a gemma numa prato aparte, com uma colher de summo de limão ou laranja, e bate-se durante algum tempo com um garfo.

A' clara junta-se uma pitada de sal, e deita-se numa travessa e bate-se até ficar em escuma.

Junta-se depois com a gemma e uma tijaella, a qual ficará cheia, si as claras estiverem bem batidas.

Não se deve deixar num logar quente para não baixar a escuma.

Póde-se usar qualquer outro summo de fructa em logar de laranja ou limão.

VESTIDO PARA PASSEIO DIURNO



De linho branco bordado com lin rusticação de rendas. Sala estriante nos quadris e muito ampla na barra. Bolero com dragomas e mangas de renda fina disposta em baldoes. Camiseta de tulle presa por um fengo cinto verde escuro. Chapéo de palha fina com larga copa de gaze pizze e tres grandes plumas.

Figura 5 – Seção *O Rio Chic*, da revista *O Malho*, de 1906.

Fonte: Hemeroteca digital da Biblioteca Nacional.

Embora muitas revistas do período abordassem assuntos variados e fossem feitas para um público amplo, a moda se posicionava como um dos principais assuntos tratados nas publicações. Aqui vale ressaltar que o público feminino era visto como um grande foco dos periódicos. Sendo assim, as revistas ilus-

tradas também contribuíram para uma mudança na dinâmica social e cotidiana das mulheres, que passavam a participar cada vez mais do espaço público. “No Brasil, as relações entre o universo feminino letrado, a literatura e a imprensa vão se tornando, na segunda metade do século XIX, extremamente próximas, de tal modo unidas” (OLIVEIRA, 2011, p.165). A modernização, tanto urbana quanto das mentalidades, acabou proporcionando à mulher “novas possibilidades de exposição e inserção social” (OLIVEIRA, 2011, p.229).

Neste mesmo período, paralelamente à criação e circulação de várias revistas ilustradas como as já citadas, houve a proliferação de lojas, cujas vitrines eram repletas de itens do vestuário tidos como modernos. A Abertura dos Portos e as posteriores reformas urbanas interferiram na troca e circulação de bens entre o Brasil e países do exterior, como já fora abordado. De acordo com o Almanaque Laemmert⁹, o número de estabelecimentos relacionados ao vestuário teve crescimento considerável em pouco tempo, a exemplo da Rua do Ouvidor, que contava com 22 lojas em 1850 e em 1880 passou a ter 110 lojas (RAINHO, 2002).

Uma das lojas de maior destaque neste contexto foi a Parc Royal (1873-1943), um dos primeiros grandes magazines do Rio de Janeiro. A loja, localizada na Avenida Central, comercializa artigos para casa, acessórios, roupas infantis, masculinas e femininas e estava em consonância com o cenário exposto até então. Com escritório em Paris, o estabelecimento importava as grandes novidades da capital com frequência, e investia em numerosos anúncios publicitários nas principais revistas ilustradas da época, reforçando a origem francesa dos artigos vendidos, como nos mostra a figura 6.



Figura 6 – Anúncio da loja de departamento Parc Royal, da *Revista da Semana*, de 1920.

Fonte: Hemeroteca digital da Biblioteca Nacional.

⁹ O Almanaque Laemmert é considerado por muitos historiadores como o primeiro almanaque publicado no Brasil. Foi editado no Rio de Janeiro, entre 1844 e 1889, pelos irmãos Eduard e Heinrich Laemmert.

Desta forma, o consumo de moda era largamente explorado nas páginas das revistas. Esses importantes e significativos meios de comunicação se mostraram basilares como parte de um movimento que visava o progresso, ajudando a florescer um consumo de moda que reverberava o ideal de civilização e intelectualidade a partir dos ideários da cultura europeia. Nesta lógica, as revistas ilustradas foram importantes divulgadoras na determinação de novos valores, maneiras de se portar socialmente e hábitos de consumo que buscavam transformar uma velha sociedade “ruralista e atrasada” em “civilizada e moderna”.

Essa mentalidade estimulava uma espécie de vigilância de uns sobre outros, a fim de enquadrar os cidadãos em adequados aos novos tempos ou atrasados e fora de padrão. Colunas sociais da época¹⁰ exibiam fotos dessa sociedade, fazendo com que houvesse a aprovação ou o enxovalhamento daqueles que participavam do grande desfile social (GORBERG, 2013), determinando os referenciais de requinte e sofisticação, através de uma correção de velhos hábitos e instruções dos novos traços de distinção. “Jornalistas tomavam para si a tarefa de aprimoramento estético e cultural, chegando mesmo a fundar movimentos como a ‘Liga contra o Feio’, proposta por Luiz Edmundo em 1908” (FEIJÃO, 2011, p.134).

As revistas e uma cidade *flânerie*

Dentro do contexto histórico de modernização da cidade do Rio de Janeiro, as revistas ilustradas ajudaram a construir certa mentalidade que se dirigia para a concepção de uma “nova cidade”, visando o distanciamento da noção de um lugar arcaico e antiquado, se orientando em direção ao civilizado e inovador. No início do século XX, as revistas ocupavam um papel preponderante no universo editorial brasileiro (GORBERG, 2013, p. 50), com uma grande riqueza visual. “Se no brasileiro século das luzes ‘ninguém lia’, era necessário ‘das coisas ver-se a figura’” (OLIVEIRA; VELLOSO; LINS, 2010, p.78). Essa realidade também contribuiu para que as revistas ilustradas se tornassem aparatos midiáticos com alto grau de alcance.

As revistas desempenham aí papel estratégico e de grande impacto social. Articuladas à vida cotidiana, elas terão uma capacidade de intervenção bem mais rápida e eficaz, caracterizando-se como ‘obra em movimento’. (OLIVEIRA; VELLOSO; LINS, 2010, p.43).

Desse modo, as revistas ilustradas se transformavam em verdadeiras cartilhas, que atuavam dentro da lógica de um processo civilizador (ELIAS, 1994), objetivando ensinar e disciplinar a sociedade carioca. “As revistas apresentavam-se como lugar estratégico na construção, veiculação e difusão do ideário moderno” (OLIVEIRA; VELLOSO; LINS, 2010, p.49).

Elias¹¹ estudou manuais de comportamento e bons modos em seu livro “O

10 A seção “Rio em Flagrante, nossos instantâneos”, da revista *Fon-Fon!* é um exemplo.

11 O autor Norbert Elias analisou grande parte dos manuais produzidos até o século XVIII, como

processo civilizador” (1994). Estes manuais contribuíram, segundo o autor, para a padronização do comportamento entre os nobres, e que posteriormente, foi adotado pela burguesia. Ao traçarmos uma aproximação entre os estudos de Elias e as revistas ilustradas, percebemos que ambos demarcam um processo que objetivava transformações caracterizadas por novos padrões de refinamento do gosto e do consumo, visando ares civilizatórios.

Já nos estudos de Elias também é possível perceber o interesse pela língua francesa. A aristocracia alemã, pesquisada pelo autor, rejeitava seu idioma, considerando o francês um símbolo de refinamento. Com isso, as classes dominantes afastavam-se das classes dominadas e estabeleciam distinção (BOURDIEU, 2011). A burguesia alemã também tentava aprender o idioma francês, na busca por reconhecimento social. Na cidade do Rio de Janeiro este cenário não foi diferente, uma vez que a língua francesa estava bastante presente nos periódicos, fazendo com que as elites buscassem aprender o idioma e enviassem familiares para estudarem na Europa. O objetivo era o mesmo apresentado por Elias: distinção social, cujo significado era sinônimo de classe, refinamento, dominação, modernidade e civilização. Na cidade-corte, a exaltação à cultura francesa também podia ser percebida em nomenclaturas que eram dadas ao vestuário no próprio idioma francês, sendo validado e propagado pelas revistas, como mostra a figura 7, um anúncio da *Casa Sloper* veiculado pela *Fon Fon!* .

Colletes Elegantes e Commodos

Peçam o catalogo illustrado que mandamos gratis para qualquer ponto do Brazil



Se temos à venda colletes confeccionados especialmente pelos mais afamados

CORSETIERS
DO ESTRANGEIRO

<p>"LA LUMIERE"</p> <p>Branco off-white Azeit ou rosa, Rs. 30000</p> <p>De coull branco ou de off-white, lavado, look, mas muito comodo, quatro ligas, modelo muito recomendado.</p>	<p>"JOSIANE"</p> <p>Rosa, azul ou rosa Rs. 30000</p> <p>Dé barate lavada, quatro ligas, modelo comprido, fôrma direita, extremamente elegante.</p>
---	---

Qualquer collete pelo Correo registrado (entrega garantida) por mais \$5000 réis

Casa SLOPER

189, RUA DO OUVIDOR, 189

RIO DE JANEIRO

Figura 7 – anúncio da *Casa Sloper* veiculado pela revista *FonFon!*, de 1919.

Fonte: Hemeroteca digital da Biblioteca Nacional.

Neste período, a função social da moda fica evidente, na medida em que as revistas da época se preocupam em esmiuçar detalhes de um vestuário que deveria ser integralmente seguido pelos cariocas, visando à adequação das vestes (qualificadas positivamente por serem estrangeiras) ao novo cenário urbano e cultural da cidade, evidenciando o “caráter simbólico das roupas” (FEIJÃO, 2011, p.83). As revistas ilustradas do final do século XIX e início do século XX exerceram papéis condutores na definição de uma moda particular e de hábitos de consumo condizentes com esse novo cenário urbano.

As revistas semanais [...] almejavam um alvo bastante claro: fazer chegar aos seus leitores ideias, valores, comportamentos e imagens de um universo que se apresentava de forma inaugural, revolucionária e, sobretudo, sedutora. As publicações desempenharam papel de verdadeiros agentes mediadores no processo de atualização cultural. Transformaram-se em especialistas na apropriação, tradução e circulação de saberes. (VELLOSO, 2008, p.11)

Esse mercado de moda que se instalava com vigor na cidade do Rio de Janeiro fez das lojas e das ruas verdadeiros passeios públicos. A abertura da já citada *Parc Royal*, por exemplo, foi uma das grandes responsáveis pela mudança na maneira de enxergar o ato de fazer compras. O formato de grande magazine não era muito comum no Brasil até então, mas as parisienses *Le Bon Marché* (1838) e *Printemps* (1865) já eram conhecidas e fascinavam milhares de consumidores pelo mundo ocidental. Os grandes magazines permitiam a livre circulação dos clientes, principalmente mulheres, transformando o ato de fazer compras em uma nova prática social (BENJAMIN, 1985). O consumo de bens ao “fazer compras” já fazia parte da estrutura da vida social ao atingirmos o século XIX, segundo McCracken (2003). Para o autor, neste período, consumo e sociedade já são conceitos que se fundem num contínuo processo de mudanças. O “consumo de massa” estava, assim, profundamente ligado ao desenvolvimento das imponentes e grandiosas lojas de departamento (McCRACKEN, 2003).

A Rua do Ouvidor e seu crescente número de lojas se fortaleciam como importante ponto de sociabilidade, passeios e exposições de trajes modernos e europeizados. Se as revistas veiculavam as cartilhas do que vestir, as lojas ofereciam as opções para consumi-las. Essa atmosfera do passeio público, exibindo bens de consumo distintivos, adequava-se aos cafés, restaurantes e livrarias do entorno, em um circuito do “ver e ser visto”, onde os hábitos europeus eram cultuados e celebrados. “A nova cidade convidava o *Homo urbanus* a se exibir no espaço público” (SICILIANO, 2014, p.272). Essa exibição se tornou uma prática cotidiana dos habitantes locais, transformando as ruas em um grande desfile social, com o desenvolvimento de diferentes formas de *flânerie* que surgiram no período. Ser visto e/ou fotografado para colunas sociais da época usando determinados bens de consumo passava a ser uma prática social comum, que categorizava os cidadãos como distintos, ao sustentar símbolos de refinamento.

Desta forma, o consumo de bens específicos exercia funções igualmente específicas, na medida em que o uso de determinados itens da moda significava uma civilidade em conformidade com códigos europeizados. Para Simmel (2008), a moda é um importante vetor na interação social. Desta forma, foi atribuído à moda um papel essencial na construção desta mentalidade civilizada.

A vestimenta da rua era repleta de símbolos expressivos, os quais, por seu turno, subvertiam o anonimato. Pois, por mais que sugerissem não querer ser notados, era fundamental para os retratados revelarem aos demais sua condição social. Nessa cultura da dissimulação, a indumentária tornava-se chave identificatória extremamente importante no processo de reconhecimento público, pois, longe de querer estar incógnita, a nova sociedade estava em desfile. (OLIVEIRA; VELLOSO; LINS, 2010, p.182-183).

De um lado, avenidas largas, máquinas, trilhos e uma cidade em transformação. Do outro, publicações ilustradas que buscavam transformar simbolicamente, através de signos sociais, as pessoas que habitavam essa cidade em mudança, almejando a graça, a opulência, o refinamento e a elegância dos costumes europeus.

Conclusão

As revistas ilustradas atuam dentro de uma lógica do consumo, que, de acordo com Marshall Sahlins, não é resultado de uma determinação objetiva, mas de uma razão cultural que incorpora a esfera da intencionalidade subjetiva (SAHLINS, 2003). Partindo da premissa de que somos formados socialmente por sentidos atravessados por simbolismos, mitologias, totens e magias (ROCHA, 2010), as revistas ilustradas podem ser observadas como um meio de comunicação que buscava veicular um tipo distintivo de imagens e textos, a fim de atuarem com o novo sentido de modernidade que a cidade do Rio de Janeiro passou a buscar para si, de modo compartilhado. Sendo assim, o consumo só é um ato individual para fins de representações coletivas (ROCHA, 2006).

Se “[...] as chamadas necessidades básicas são inventadas e sustentadas na cultura” (DOUGLAS; ISHERWOOD, 2009, p.15), a criação de novas formas de sociabilidade exigiam moldes bem definidos a seus cidadãos, fazendo surgir, de tempos em tempos, “novas necessidades básicas”, partindo em direção a compras de outros itens que recheavam as lojas e eram “recém-chegados de Paris”, em uma contínua atualização com a moda.

Nesta perspectiva, as revistas ilustradas obtiveram êxito como modelo pedagógico, mas o objetivo de civilizar, modernizar e remodelar uma nova sociedade carioca só foi possível graças a um circuito bem definido, que tomava corpo a partir de um sistema de consumo inserido em um mercado de moda, que se retroalimentava, graças à propagação contínua e periódica de roupas femininas, masculinas, acessórios, objetos de decoração, etc. feita pelas revistas, que apontavam o que essa sociedade deveria consumir, para que pudesse ser vista

como parte de uma cidade em construção, progressista e desenvolvida. Sendo assim, temos aqui as revistas ilustradas, o consumo e a moda trabalhando em conjunto para que a cidade do Rio de Janeiro pudesse, não só ser considerada como uma cidade moderna, mas sim, ser vista como tal.

No início do século XX, as revistas ocupavam um papel preponderante no universo editorial brasileiro (GORBERG, 2013, p. 50), com uma grande riqueza visual. “Se no brasileiro século das luzes ‘ninguém lia’, era necessário ‘das coisas ver-se a figura’” (OLIVEIRA; VELLOSO; LINS, 2010, p.78). Essa realidade também contribuiu para que as revistas ilustradas se tornassem aparatos midiáticos com alto grau de alcance.

As revistas desempenham aí papel estratégico e de grande impacto social. Articuladas à vida cotidiana, elas terão uma capacidade de intervenção bem mais rápida e eficaz, caracterizando-se como ‘obra em movimento’. (OLIVEIRA; VELLOSO; LINS, 2010, p.43).

Temos, então, uma comunicação disseminadora, que revela a importância da imprensa na pedagogia de um processo civilizador ocorrido na cidade do Rio de Janeiro, permitindo a construção de uma mentalidade singular, e em congruência com o contexto aqui explorado. Dizemos, assim, que a imprensa, exemplificada por meio das revistas ilustradas, atuou como modelo pedagógico na construção de uma nova identidade que tentava se estabelecer, através de preceitos estrangeiros e afrancesados, que chegavam à população de maneira informal e bastante ilustrativa. Esse modelo pedagógico trabalhou no desenvolvimento de um mercado consumidor que se renovava, fazendo com que a moda se tornasse imprescindível para remodelar a sociedade, tornando-a civilizada e moderna aos olhos do outro. Desta forma, as revistas ilustradas, o consumo e a moda atuaram de forma interligada na construção de um novo Rio de Janeiro, transformando e moldando os hábitos da população que habitava uma cidade em transformação.

Wearing modernity: illustrated magazines, fashion and consumption in Rio de Janeiro

Abstract

The scenario of modernization in the city of Rio de Janeiro initiated in the nineteenth century led to significant economic, political and cultural changes. These changes, leveraged by historical events such as the Opening of Ports in 1808, and urban reforms, were moving alongside a process of building a civilizing mentality endorsed by local elites, from European, more precisely French models, which were considered as synonyms of elegance and civility. In this same period, Rio de Janeiro's press produced periodic circulation

materials, such as newspapers and magazines. It is in this context that the illustrated magazines become popular, participating in the process of modernization of the “court-city”, with the purpose of shaping the “new society of Rio de Janeiro”, especially in what concerns consumer habits, more precisely fashion. This means of communication acted as an important pillar in the construction of a new Rio de Janeiro, propagating customs, pointing out what should be consumed and how it should be used by this transitional society, based on foreign aesthetic standards, producing senses and symbolologies of its own for a population that began to walk through new streets and wide and modern avenues, in a new process of “seeing and being seen”. In this sense, the illustrated magazines constitute the object of study of the article, where the following publications were analyzed: O malho (1902 - 1954), Revista da Semana (1900 - 1940), Fon - Fon! (1907 - 1958), O Novo Correio das Modas (1852 - 1854), and A Estação (1879-1904). The temporal cut spans the late nineteenth and early twentieth centuries.

Keywords: *illustrated magazines; Rio de Janeiro; consumption, fashion; modernity*

Bibliografia

BENJAMIN, Walter. Paris, capital do século XIX. In: Kothe, Flavio R. (org.). **Walter Benjamin**. São Paulo: Ática, 1985, p.30-43.

BOURDIEU, Pierre. **A distinção**: crítica social do julgamento. São Paulo: Edusp, 2011.

CASADEI, Elisa Bachega. **Jornalismo de moda em revista**: momentos históricos do registro editorial da moda no Brasil no período anterior aos anos 60. 2012. Disponível em: <http://www.historica.arquivoestado.sp.gov.br/materias/antiores/edicao53/materia03/>. Acesso em: 09 de jun. de 2015.

CHALHOUB, Sidney. **Cidade Febril**: cortiços e epidemias na Corte Imperial. São Paulo; Cia. das Letras, 1996.

DOUGLAS, Mary e ISHERWOOD, Baron. **O mundo dos bens**. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2009.

ELIAS, Norbert. **O processo civilizador**. v.I. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1994.

FEIJÃO, Rosane. **Moda e modernidade na belle époque carioca**. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2011.

FERREIRA, Tania Maria Bessone da Cruz. A presença francesa no mundo dos impressos no Brasil. In: **Revistas ilustradas**: modos de ler e ver no Segundo Reinado / Paulo Knauss (*et al.*), (Org.). Rio de Janeiro: Mauad X: FAPERJ, 2011.

FREYRE, Gilberto. **Sobrados e mucambos**: decadência do patriarcado rural e desenvolvimento urbano. Rio de Janeiro: José Olympio, 1961.

GORBERG, Marissa. *Parc Royal*: um magazine na modernidade carioca. Dissertação de mestrado. 148 f. Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil, Programa de Pós-Graduação em História, Política e Bens Culturais. FGV. Rio de Janeiro. 2013.

MALERBA, Jurandir. **A corte no exílio**. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 2000.

MATTOS, Ilmar Rohloff de. **O tempo saquarema**. 5. ed. São Paulo: Editora Hucitec, 2004.

McCRACKEN, Grant. **Cultura e consumo**. Rio de Janeiro: Mauad, 2003.

NEDELL, Jeffrey D. **Belle Époque tropical**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

NEVES, Margarida de Souza. **As vitrines do progresso**. Rio de Janeiro: Departamento de História PUC-RJ – Finesp, 1986. (Mimeo).

OLIVEIRA, Cláudia de; VELLOSO, Mônica Pimental; LINS, Vera. **O moderno em revistas**: representações do Rio de Janeiro de 1890 a 1930. Rio de Janeiro: Garamond, 2010.

OLIVEIRA, Cláudia de. Mulheres de estampa: o folhetim e a representação do feminino no Segundo Reinado. In: **Revistas ilustradas**: modos de ler e ver no Segundo Reinado / Paulo Knauss... (et al.), (Org.). Rio de Janeiro: Mauad X: FAPERJ, 2011.

ORTIZ, Renato. **Walter Benjamin e Paris** – individualidade e trabalho intelectual. USP, SP, 2000, p.11-28.

RAINHO, Maria do Carmo. **A cidade e a moda**. Brasília: UNB, 2002.

ROCHA, Everardo. **Magia e capitalismo**: um estudo antropológico da publicidade. São Paulo: Ed. Brasiliense, 2010.

_____. Coisas estranhas, coisas banais: notas para uma reflexão sobre o consumo. In: **Comunicação, Consumo e Espaço Urbano**: Novas sensibilidades nas culturas jovens. ROCHA, Everardo; ALMEIDA, Maria Isabel Mendes; EUGENIO, Fernanda (Org.). RJ: Mauad X/Puc Rio, 2006.

SAHLINS, Marshall. **Cultura e razão prática**. Rio de Janeiro: Ed. Zahar, 2003.

SICILIANO, Tatiana Oliveira. **O Rio de Janeiro de Artur Azevedo**: cenas de um teatro urbano. Rio de Janeiro: Mauad X: FAPERJ, 2014.

SIMMEL, Georg. **Filosofia da moda e outros escritos**. Lisboa: Edições Texto & Grafia, 2008.

VELLOSO, Mônica Pimenta. Fon-Fon! em Paris: passaporte para o mundo. In: *Fon-Fon! Buzinando a modernidade*. Rio de Janeiro: Cadernos de Comunicação – Prefeitura do Rio de Janeiro, out. 2008.

Pesquisa dos periódicos:

Biblioteca Nacional - Hemeroteca digital

Obra póstuma: sobre estratégias autotanatográficas

Thiago Vinícius Ferreira¹

Resumo

O texto segue a mítica desenvolvida pelo artista Gedley Braga a partir de sua decisão de morrer, na qual celebra sua própria morte simbólica como dado contínuo, uma falta exacerbante, motora e produtora de um novo ponto de partida. Busca-se traçar alguns pontos de reflexão sobre essa construção de um olhar póstumo para a própria produção como parte de uma tradição ficcional de escrita autotanatográfica, uma estratégia de autobiografia póstuma que opera entre o dizer da experiência de estar morto e a interdição de experienciá-la.

Palavras-chave: Gedley Braga. Autotanatografia. Morte. Obra Póstuma.

¹ Mestre em Artes Visuais (área de concentração: História da Arte) pelo PPGAV/UFRJ, possui graduação em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade Federal de São João del-Rei. Atualmente é professor substituto do Departamento de História e Teoria da Arte da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro (BAH - EBA/UFRJ).

Introdução

- 1 – Nascer é desvio improvável.
- 2 – Viver é desvio pouco provável.
- 3 – Morrer é desvio muito provável.
- 4 – Atravessar o Rio das Mortes para chegar ao Limbo.
- 5 – Não há desvio no inferno.
6. Não há saída.

(Gedley Braga, *Manual de instruções para o “sistema límbico”*, 2015).

Se a morte é o desvio mais provável, também é a impossibilidade prática de dizer sobre a própria morte. Esse dado parece incontornável: quem morre já não pode mais dizer de sua experiência, uma vez que a morte elimina toda a possibilidade de testemunho em primeira pessoa.

Apesar dessa suposição de aparente clareza, ao menos para o senso comum, Jacques Derrida (2000) investiga a possibilidade de narração das experiências de morte e de vida póstuma a partir da leitura de **O instante da minha morte**, de Maurice Blanchot (2003). Para Derrida, o título da ficção, dado que em primeira pessoa, promete algo como uma memória póstuma, uma escrita feita *a posteriori* de um evento que cindiu esse sujeito entre um antes e um depois.

Uma vez cruzado esse limite, o sujeito ficcional carrega a voz de alguém que sobreviveu ao acontecimento da morte e pode narrá-lo, portanto. Tomado como autobiográfico, Derrida propõe pensar o lugar de testemunho que se constrói como uma ação performativa, um ato de sobrevivência a uma morte sem morte. Uma escrita que, nesses casos, afirma um valor não somente testemunhal, mas testamentário.

Como comenta Fernanda Bernardo (1992, p. 176), nesse empreendimento de escrita póstuma, “a morte aloja-se no desvio inerente a toda a resposta (repetição) ao apelo, cindindo a identidade ou a plenitude de cada resposta, e dando a todo o signo/marca um valor intrinsecamente testamentário”, o que afirma o investimento em uma sobrevivência no texto por uma outra perspectiva, uma busca por um “re-pensamento”, assumindo sua irremediável relação com atributos como repetição, ausência, desvio e morte.

No livro póstumo de Phillipe Lacoue-Labarthe sobre a obra de Maurice Blanchot, intitulado **Agonia terminada, agonia interminável**, o autor elabora algumas leituras da obra supracitada, **O instante da minha morte**, e também do fragmento **Uma cena primitiva?**. Lacoue-Labarthe (2015) localiza esses textos em uma tradição literária na qual a paradoxal temática da vivência da morte, entre tópicos de morte e pós-morte, remontam a Platão e Sócrates, Montaigne, Rousseau e Edgar Allan Poe, mas poderíamos falar também de Machado de Assis, Fernando Pessoa ou Samuel Beckett. O autor aponta vestígios de uma dimensão mítica ou épica nessas narrativas de “travessia da morte”, como a descrita nos episódios de descida aos infernos, tanto na Odisseia de Homero como na

Eneida de Virgílio, que viria a repetir-se em Dante, depois em Poe, e que seria, enfim, novamente trabalhada em Blanchot.

Na esteira dessa genealogia que nos levaria até Blanchot, na análise de Lacoue-Labarthe, pode-se identificar uma espécie de origem da literatura moderna que está intimamente atrelada à forma autobiográfica. Para o autor, entretanto, o empreendimento autobiográfico como tratado por esses autores implicaria em si mesmo uma experiência paradoxal de travessia, transfiguração, uma experiência singular da morte, e, desse modo, converte-se no que chama de *autotanatografia*, isto é, na escrita de morte em primeira pessoa.² Na sua contradição inelutável, essa qualidade de escrita confirma a imaginária de que a morte assombra e alimenta a vida, ao adensar a compreensão e a exploração do sujeito no presente. Apresenta-se, desse modo, como um exercício de imaginação contra a morte que, afinal de contas, nunca pode ser fielmente delineada.

Lacoue-Labarthe, dispõe também que a escrita autotanatográfica explicita a morte como condição de toda escrita de si, uma vez que o *sujeito* evidentemente deve já estar morto de algum modo para que possa começar a se dizer e se escrever como um outro: para que possa aceitar convocar “a si mesmo” ou contestar “a si mesmo”, desse modo, convocando ou contestando a morte (ou o morto) nele mesmo, produzindo conjuntamente a testemunha de ambas as partes³ (LACOUÉ-LABARTHE, 2015, p. 54).

Ao passo que seria impossível dizer da própria morte, porém tomando a morte como atravessamento inerente a qualquer escrita, o lugar da narração parece ser, irremediavelmente, o do confronto com esse lócus paradoxal. Nesse imbricado certame de uma experiência impossível, pelo qual o próprio sujeito se dilui ou se transfigura, a morte aparece como elemento que determina essa impossibilidade como condição de possibilidade.

A obra do artista Gedley Braga, em produção desde meados da década de 1990, transita na exploração das diversas camadas de processamento de um trabalho de arte no sistema de artes brasileiro, questionando especialmente os procedimentos detentores de uma escrita histórica que se deseja oficial. Essa construção culmina em sua morte simbólica, representada na exposição *Love & Hate*, de 2005, em um desejo que essa ação abriria simultaneamente a promessa de renascimento ou ressurreição – uma “vida após a morte” que, por sua vez, abriria a possibilidade de retorno em outra perspectiva para sua própria produção, ou seja, a criação de um “ponto de vista póstumo” que possibilitasse uma “transfiguração”, “renascimento”, “ressurreição” ou “reencarnação”.⁴

2 O termo deriva-se da prática de tanatografia, textos que tratam a doença e a morte e exploram o processo de autoconhecimento por via da agonia. Do grego *thanatos*: morte; e *graphein*: escrita. Aqui, utilizamos o termo tal como o neologismo desenvolvido na teoria literária que trata da escrita de morte em primeira pessoa, ou na reflexão sobre a natureza sempre póstuma da escrita. Ver Derrida (2000). Louis Marion (1999), ao analisar esse dispositivo de escrita, propõe o neologismo autobotanográfico, que preserva o indício de vida (bio) na palavra.

3 Tradução do autor.

4 Certa perspectiva autotanatográfica marca intensamente a obra de Braga. *Obra póstuma* é o nome de uma exposição individual do artista, realizada em 2008, na Galeria de Arte Raquel Arnaud, em São Paulo. Dentre seus trabalhos, oposições entre vida e morte, corpo e espírito, assim como referências a céu e inferno, agonia e redenção, são frequentes.

Valendo-se do referencial religioso claro na aspiração ao renascimento, Braga segue uma produção que explora a tentativa de renascer em “um sistema de artes cruel e ingrato para com seus maiores protagonistas: os artistas” (BRAGA 2008, p. 55), o que o coloca em confronto direto com uma crise nas possibilidades de atuação frente a essa realidade, crise que o artista vai chamar posteriormente de *Limbo*, em sua última individual, realizada em 2015.

Apesar do tom de esgotamento frente a essa superestrutura mercadológica bastante abstrata, mas de efeitos muito reais, ao substantivar a vontade de renascer, o artista parece criar um plano que se rearranja de modo a adaptar-se às condições criadas pelo próprio percurso de escavação da superfície da folha de papel em branco, a partir de processos que chama de *Desenhos sem inspiração*, feitos entre 2014 e 2016. Tratam-se de ações em deriva no papel que se valem da própria ideia de improviso como uma saída possível do limbo póstumo.



Imagem 1 – Gedley Braga, *Desenho sem inspiração 12* (Julho 2014).

Fonte: foto de Gedley Braga, cedida pelo autor.

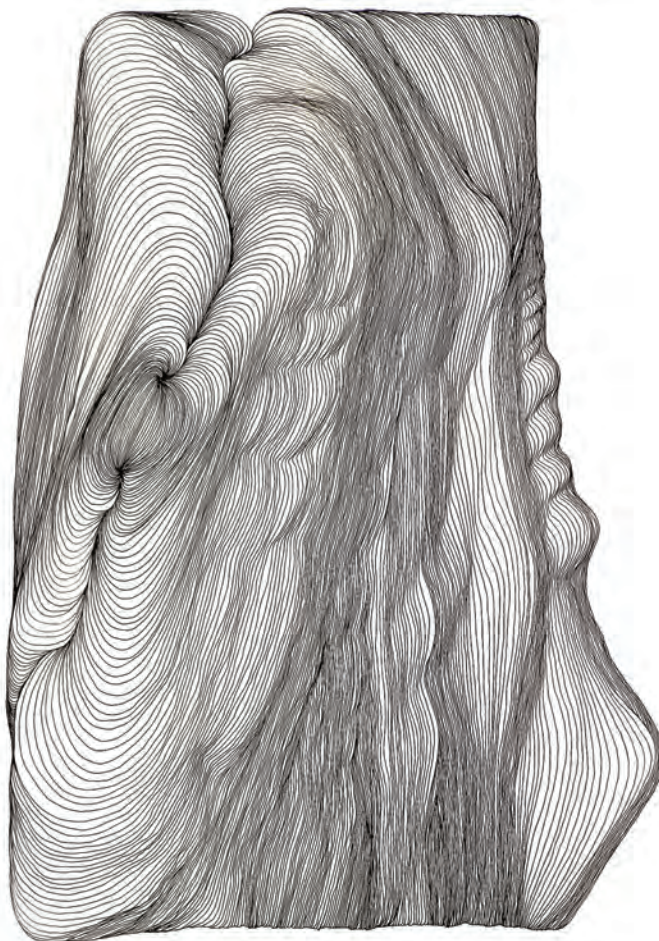


Imagem 2 – Gedley Braga, Desenho sem inspiração 26 (Março 2015).

Fonte: foto de Gedley Braga, cedida pelo autor.

Face a essa urgência, o artista propõe alguns procedimentos de ativação geradores e organizadores da obra final. Contra a falta de inspiração, por exemplo, a postura norteadora é a construção de um desenho de linha contínua, onde a caneta não deve sair do papel, em demora e permanência direta no embate com a folha. O resultado é fruto dessa operação obsessiva, como que em uma via religiosa o artista tentasse produzir uma nova ordem, uma linearidade – ou uma linha de fuga – que sugira a saída do limbo e o conseqüente renascimento.

O limbo, por sua vez, é um elemento importante para esta produção pós-tuma, é o local onde o artista produz esses trabalhos, de onde surgem os movimentos espiralados e a aura de adensamento. O limbo em questão se materializa no branco, o branco da folha, e o traço seria aquilo, que a despeito da inspiração e da condição de estar no limbo, o artista produz como resistência à quase-incapacidade de inspirar em meio a um ar tão denso imposto pela própria folha. É a clareira aberta em meio ao limbo.

Esta peregrinação empreendida pelo artista enfatiza, desse modo, a potência e também o fardo da imensidão de lugares a percorrer mesmo depois de uma atividade exaustiva de enfrentamento do limbo e a despeito da falta de inspiração. Essa brancura é bastante simples, afinal, pois enfatiza que há um não-preenchível sempre, uma insuficiência de qualquer percurso de peregrinação perante o mito da redenção.

Em aparente paradoxo, a peregrinação exaustiva pelo impossível da folha parece também liberar o artista. Se não o alivia, o coloca em suspensão. A partir da morte e da aspiração ao renascimento, é preciso voltar ao mais simples, à incerteza do ponto de partida. Desse modo, o que o artista busca é um ideal de abertura. Supostamente feita sem inspiração, sem a crença de que o trabalho pode chegar como um acontecimento, essa série anuncia a necessidade de encarar íntima relação da escritura e dos processos artísticos com o desgaste, com a agonia, com a usura de uma mítica arruinada.

Sem inspiração, porém aspirando a uma saída possível, os desenhos de Braga expõem a dificuldade própria em existir à imposição da necessidade de progresso. Por isso cria esse lugar outro onde, desde sua própria morte simbólica pode operar em outra temporalidade. Beckett, no terceiro volume da série Molloy, **O inominável**, coloca em plano certa insistência de seu personagem rumo a um estado de oscilação, possível somente nesse “umbral” póstumo:

Talvez me tenham levado até o umbral de minha história, ante a porta que se abre para a minha história, isso me espantaria, se ela se abre, serei eu, será o silêncio, aí onde estou, não sei, não o saberei nunca, no silêncio não se sabe, é preciso continuar, não posso continuar, vou continuar. (BECKETT, 1987, p.137)

Assim também narra Blanchot, em *Aquele que não me acompanhava*:

Entre todas as impressões que me alcançaram, creio que a mais forte foi esta: que jamais a evidência da realidade havia sido tão premente quanto em seu deslizar para a desapareição; nesse movimento liberava-se algo que era uma alusão a um evento, à sua intimidade, como se, para essa figura, desaparecer fosse sua verdade mais humana e, também, a mais próxima de mim. (BLANCHOT, 1953, p. 65, apud SERRA, 2016, p. 136, tradução da autora).

Como em Beckett e Blanchot, ao habitar esse outro mundo, um limbo, uma cópia em negativo desse nosso mundo aqui, supostamente iluminado, que se faz possível pensar uma estratégia de renascimento. Contra a absolutização da consciência, da interpretação, e simplificando ao máximo os procedimentos, os desenhos de Braga lançam luz sobre uma porção da vida que a arte, em sua relação íntima com a idealização, por vezes não revela: o valor de usura, o empobrecimento da experiência.

Essa aparente busca por recuperar possibilidades de autocompreensão e

desprendimento a partir da aproximação da imagem da morte; ou esse encontro com a liberdade de uma verdade antes desconhecida, possível a partir do movimento em direção ao desaparecimento, encontra reverberações de certo existencialismo de cunho heideggeriano, em especial na crítica empreendida pelo filósofo à desorientação do mundo, no sentido de moralidade e sentido existencial, o que confere grande desilusão política e ideológica a *Ser e Tempo*.

Para Marco Aurélio Werle (2003, p. 110), Heidegger localiza no conceito de angústia a possibilidade de virada da existência, uma saída da “inautenticidade” na qual o homem geralmente vive. A angústia aparece, então, como caminho para o conhecimento da morte, o “dado temporal mais significativo da existência, e revela a finitude da existência humana, o fato de que o homem tem um fim, que ele morre e que sua existência acaba”. Ou seja, ao constituir a limitação originária do ser-no-mundo, informa a possibilidade de não ser, ou ser-para-a-morte (*Sein-zum-Tode*).

O confronto com a morte buscando, via angústia, a antecipação da própria morte na imaginação é, ao mesmo tempo, o pensamento que incentiva a aceitação da possibilidade de não-existência. Tal antecipação não pode dizer da essência da morte, mas afirma que, na perspectiva da duração, ser-no-mundo e ser-para-a-morte são coincidentes, portanto, ao passo que “o fim do ser-no-mundo é a morte, esse fim, que pertence ao poder-ser, isto é, à existência, limita e determina a totalidade do *Dasein* (ser-aí)” (HEIDEGGER, 1989, p.12 *apud* WERLE, 2003, p. 110). Ou seja, a morte enquanto negatividade é reclamada enquanto substrato da vida, pois ao morrer não é apenas lamentada a perda da existência, mas a perda da morte enquanto possibilidade, a perda da mortalidade, a perda de poder morrer.

Interessa pontuar que, para Heidegger, o aparente caráter negativo da morte se coloca apenas quando esta é tomada em seu sentido vulgar, uma vez que ao assumir seu ser-para-morte, o ser-no-mundo leva em conta que a morte é um fenômeno da própria existência e não o seu término.

Desse modo, no que concerne à escrita autotanatográfica, em especial às estratégias de transfiguração de Braga, o fundamental reside nesse paradoxo, onde a suposta esterilidade póstuma aparece como condição geradora, isto é, nesse processo de declaração da morte, abre-se um lugar de errância enquanto mote da invenção.

Em descrição oportuna de João Camillo Penna (2011, p.247), tais procedimentos estão ligados a um desejo por unidade e sentido, ou, usando uma expressão blanchotiana, “experiências sem experiência”, nas quais nada é experimentado ou, mais radicalmente, “o ‘nada’ é experimentado e, sobretudo, em que a impossível experiência da morte é, por assim dizer, vivida enquanto quase morte, simulacro da morte”. Em todos esses casos é possível verificar, como afirma o autor, uma espécie de êxtase vazio, sem objeto, beirando a revelação mística, como mística negativa, revelação ateia do vazio dos céus no primeiro, e, no segundo, como dádiva da vida, vivida, a partir da experiência crucial que se conta, como sobrevivência, sobrevida ou segunda vida, de tal modo que se inverte a fórmula consensual: a vida é que é a consequência da morte, esta sendo a íntima condição daquela (PENNA, 2011, p. 247).

Retomando Lacoue-Labarthe (2015), essa patente impessoalidade impressa na tentativa de uma experiência póstuma permitiria uma qualidade narrativa que não tem a dizer do discurso nem do enunciado histórico, de modo a impedir marcas de uma subjetivação extrema, uma vez que a morte, enquanto momento inexperienciável, interdita a consideração de um sujeito como organizador da experiência. Como pontua Werle, “há na morte um elemento de transcendência capaz de nos tirar das ocupações cotidianas” (2003, p. 111).

Blanchot afirma que a angústia do homem não reside na morte, mas na existência, propriamente pelo fato de ser o lugar onde a morte não pode existir: “morrer é ir ao encontro da liberdade que me torna livre do ser [...] e superar-me ao passar para o mundo dos outros” (2011, p. 179). Em seu manifesto pela morte à (e na) literatura como um direito, Blanchot chega a defender que a tarefa da escrita, em vista disso, deve ser o de tornar a morte possível: “para que a linguagem verdadeira comece, é preciso que a vida, que levará essa linguagem, tenha feito a experiência do seu nada” (2011, p. 333). Visto que a morte é o único dado irredutível às verdades e idealizações, se colocar do lado da morte é estabelecer proximidade com esse outro radical que permite a experiência em sentido estrito.

Verifica-se, portanto, que essa tentativa de dizer a partir de um campo onde já não há existência é o que une esses processos autotanatográficos; ou seja, essa qualidade de testemunho percorre uma fronteira entre a experiência e o não experienciável, mais que qualquer outra oposição entre ficção ou realidade. E esse é o ponto mais pertinente na assimilação da morte por parte de uma autotanatografia, como tratamos aqui: o sentido de dizer de sua própria morte, de tomar a morte como construção de uma outra posição em vida, como abertura de um novo modo operante. Trata-se de uma possibilidade de vida para além da angústia que a morte revelaria, na ambiguidade e diferença inerentes a essa asserção.

Posthumous work: on auto-tanatographic strategies

Abstract

The text follows the mythic developed by the artist Gedley Braga from his decision to die, in which he celebrates his own symbolic death as a continuous datum, an exacerbating, motor and producing absence of a new starting point. It is sought to draw some points of reflection on this construction of a posthumous look at one's own production as part of a fictional tradition of auto-tanatographic writing, a strategy of posthumous autobiography that operates between the telling of the experience of being dead and the interdiction of experiencing it.

Keywords: *Gedley Braga; auto-tanatography; death; posthumous work.*

Referências

BECKETT, Samuel. **O inominável**. Tradução Waltersir Dutra. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1987.

BERNARDO, Fernanda. O dom do texto – a leitura como escrita. **Revista Filosófica de Coimbra**, Coimbra, v. 1, pp. 155-189, 1992.

BLANCHOT, Maurice. **Celui qui ne m’accompagnait pas**. Paris: Gallimard, 1953.

_____. **O instante da minha morte**. Tradução Fernanda Bernardo. Porto: Campo das Letras, 2003.

_____. A literatura e o direito à morte. In: **A parte do fogo**. Tradução Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

BRAGA, Gedley. **A tese na (da) caixa preta**. Tese (Doutorado em Comunicação) – Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2008.

_____. **Limbo** (Catálogo de exposição). São João del-Rei: Museu Regional de São João del-Rei, 2015.

DERRIDA, Jacques. **Demeure: fiction and testimony**. Tradução Elizabeth Rottenberg. Stanford: Stanford University Press, 2000.

HEIDEGGER, Martin. **Ser e Tempo**. Tradução Márcia de Sá Cavalcanti. Petrópolis: Vozes, 1989.

LACOUÉ-LABARTHE, Philippe. **Ending and unending agony: on Maurice Blanchot**. Tradução Hannes Opelz. Nova York: Fordham University Press, 2015.

MARIN, Louis. **L’Écriture de Soi: Ignace de Loyola, Montaigne, Stendhal, Roland Barthes**. Paris: PUF, 1999.

PENNA, João Camillo. Resenha de Agonie terminée, agonie interminable. Sur Maurice Blanchot, de Philippe Lacoue-Labarthe. **Alea: estudos neolatinos**, Rio de Janeiro, v.13, n.2, pp. 343-347, 2011.

SERRA, ALICE. Demorar, de Derrida a Blanchot: literatura e rastreamentos. **Revista Trágica: estudos de filosofia da imanência**. Rio de Janeiro, v.9 n. 2, pp. 136-146, 2016.

WERLE, Marco Aurélio. A angústia, o nada e a morte em Heidegger. **Trans/Form/Ação**. São Paulo, v. 26, pp. 97-113, 2003.

Data de submissão: 16/10/2018
Data de aceite: 27/11/18