

mediação

volume 17 • número 21 • julho/dezembro de 2015

ISSN 1676-2827

Mediação	Belo Horizonte	v. 17	n. 21	p. 1-152	jul/dez. 2015
----------	----------------	-------	-------	----------	---------------

Mediação / Universidade Fumec, Faculdade de Ciências Humanas, Sociais e da Saúde.
– Vol. 17, no. 21 (Jul./Dez. 2015)- . Belo Horizonte : Universidade Fumec,
Faculdade de Ciências Humanas, Sociais e da Saúde, 2001-

v. : il. ; 25 cm

Semestral

ISSN 1676-2827

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

Rio de Janeiro orquestrador: espaço público e construção
de territórios sonoros

Cláudia Góes & Nilton Santos

11

Reflexões sobre a tradição discursiva no atual panorama de
pesquisa e historiografia do Cinema Novo

Juliano Rodrigues Pimentel

31

Por uma estética do altiplano: tradição e modernidade no
cinema indigenista latino-americano

Claudia Regina Adrianzen Lapouble

49

Fotografia: ensaio e intervenção em Susan Sontag

Márcio Serelle

63

Cultura de Compartilhamento: as transformações da
comunicação através das novas tecnologias

Liana Gross Furini

77

ISSN 1676-2827

Design digital e interfaces sociais: um estudo da interface do
Twitter

Gabriela da Silva Zago & Camila de Almeida Polino

87

Teoria bioecológica do desenvolvimento humano: relações
com a publicidade infantil, a mídia televisiva e o consumo

**Filipe Guimarães dos Santos, Leticia Maria Pinto da Costa &
Marluce Auxiliadora Borges Glaus Leão**

103

A midiaticização da lesão de Neymar: estudo comparativo do
Jornal Nacional e do Jornal da Record

Adriana Alves Rodrigues & Samara Cavalcante Fernandes

117

Estruturas de sentimento e formações discursivas:
aproximações possíveis

Lauren Steffen & Flavi Ferreira Lisboa Filho

135

UNIVERSIDADE FUMEC

REITORIA

Reitor

Prof. Eduardo Martins de Lima

Pró-reitor de Pós-Graduação, Pesquisa e Extensão

Prof. Cid Gonçalves Filho

FUNDAÇÃO

Conselho de Curadores

Prof. Tiago Fantini Magalhães – Presidente

Prof. Pedro Arthur Victer – Vice-presidente

Conselho Executivo

Prof. Mateus José Ferreira – Presidente

MESTRADO EM ESTUDOS CULTURAIS CONTEMPORÂNEOS

Coordenador

Prof. Alexandre Monteiro de Menezes

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

André Sena

Projeto gráfico

Daniel Washington e Dunya Azevedo

Editoração eletrônica

Eduardo Costa de Queiroz – Saitec Editoração

Revisão

Maria de Lourdes Costa (Tucha)

Conselho Editorial

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

Prof. Astréia Soares (Universidade FUMEC, Brasil)

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

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

Prof. 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)

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

Prof. Sérgio Laia (Universidade FUMEC, Brasil)

Prof. Thâis Machado Borges (Universidade de Estocolmo, Suécia)

**Rua Cobre, 200 • Bairro Cruzeiro • CEP 30310-190
Belo Horizonte • Minas Gerais • Tel.: (31) 3228-3090
mediacao@fch.fumec.br**

mediacao

mediação

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

Não poderíamos iniciar a apresentação desta vigésima primeira edição da revista *Mediação* sem comemorar seu novo grau de impacto *WebQualis* B3 pela última avaliação da Capes de 2014. Às novidades alvissareiras de sermos também vinculados ao Mestrado em Estudos Culturais Contemporâneos desde a vigésima edição somam-se os frutos de propagação de pesquisas interdisciplinares, motivando-nos a persistir no aperfeiçoamento da revista. Acolhem-se de ora em diante trabalhos acadêmicos que aproximam os problemas científicos da Comunicação à multiplicidade de espectros temáticos, teóricos e conceituais de campos do saber engajados em investigações sobre cultura, artes, pensamento e tecnologia. Esta edição reverbera essa conexão plural entre pontos de partida diversificados para problematizar os acontecimentos contemporâneos, no entanto, intimamente ligados ao processo nos quais se fundamentam historicamente. Para dissertar com maior propriedade sobre as faces indissociáveis entre contemporaneidade e tradição aninhados no universo midiático, apresentamos o comentário da Professora Maria Cristina Leite Peixoto, socióloga e antropóloga da Universidade Fumec:

Os meios de comunicação provocaram significativas mudanças na sociedade. Eles ampliaram o alcance das mensagens, criaram, sustentaram e modificaram modos de relacionamento social. Autores como Giddens, Thompson, Featherstone, dentre outros, refletiram sobre o impacto desses meios na configuração dos padrões interativos, especialmente com relação à tradição em suas diferentes expressões: cultural, religiosa, tecnológica, política etc. Durante muito tempo, acreditou-se que o desenvolvimento das sociedades modernas havia provocado o fim da tradição como referência para a ação social, porém, a problematização das relações entre mídia e cultura trouxe novas questões para a pesquisa. Assim, apontou-se para o caráter dinâmico e mutável da tradição e para o relevante papel dos meios de comunicação nesse processo. Se a tradição ainda permanece como uma referência para a ação de indivíduos e grupos, sua manutenção está ligada, em grande parte, ao uso dos meios de comunicação, que desenraizam, reelaboram, atualizam, presentificam, revivificam e reorganizam padrões cujas principais referências são o passado e os costumes.

Em síntese, as palavras de nossa convidada exprimem o que subjaz como força motriz aos discursos, materiais temáticos, formas de expressão, modos de seleção de conteúdos, reapropriações culturais como lógica imanente aos processos midiáticos. Detectam-se, portanto, permanências não apenas históricas, mas igualmente do imaginário social, da conservação de hábitos muitas vezes ancestrais (como o voyeurismo e o narcisismo) sob os invólucros da novidade, do inédito, da antecipação visionária de futuras inovações culturais. Notam-se esses traços em todos os produtos da comunicação, do marketing, da notícia e do entretenimento. E o paradigma persiste, ainda mais refinado, nos fluxos tecnológicos e estratégicos da gestão econômica que promovem a frequência e o consumo *online*.

Abrimos esta edição com o texto *Rio de Janeiro orquestrador: espaço público e construção de territórios sonoros*, de autoria de Claudia Góes e Nilton Santos. Para os autores, a música fez surgir, na cidade do Rio de Janeiro, novas territorialidades ancoradas em uma sociabilidade lúdica e festiva. Tendo como foco as orquestras do carnaval de rua carioca, os autores procuram investigar de que modo grupos e indivíduos, oriundos de diferentes espaços da cidade, a ocupam e a ressignificam.

A tradição discursiva é objeto do texto *Reflexões sobre a tradição discursiva no atual panorama de pesquisa e historiografia do Cinema Novo*, de Juliano Rodrigues Pimentel. Partindo de uma reflexão teórica sobre o lugar da tradição discursiva no campo da historiografia, o autor apresenta o atual panorama de pesquisa em Cinema Novo produzida por discentes de programas de pós-graduação de cinco universidades federais brasileiras. A conclusão a que chega o autor é de que há uma hegemonia referencial e uma tradição discursiva sobre esse tema.

O cinema também é tema do texto *Por uma estética do altiplano: tradição e modernidade no cinema indigenista latino-americano*, de Cláudia Lapouble. Nesse caso, são discutidas as particularidades do cinema indigenista latino-americano dividido pela autora em dois grandes períodos – um da década de 1950 e outro entre as décadas de 1960 e 1970. Para a autora, no primeiro indigenismo os cineastas tinham como proposta apresentar o índio à população urbana e ressaltar-lhes a nobreza. Já no segundo, o índio era apresentado como personagem forte, combativo e agente da própria história.

Em *Fotografia: ensaio e intervenção* em Susan Sontag, Márcio Serelle aborda o lugar da fotografia nos escritos da ensaísta Susan Sontag. A tese defendida pelo autor é a de que a fotografia, nesses textos, é um objeto de síntese do gesto ensaístico e da intervenção intelectual. Para

Serelle, a fotografia em Sontag condensa elementos modernos, como fragmentação, fidelidade à aparência, colecionismo e desejo pela diversidade, tornando-se não apenas um tema recorrente, mas um modo de a ensaísta lidar com a complexidade e as contradições do mundo.

Liana Gross Furini discute as mudanças percebidas na comunicação por meio das novas tecnologias em seu texto *Cultura de compartilhamento*: as transformações da comunicação através das novas tecnologias. A autora nos mostra que, se por um lado a popularização das tecnologias digitais deu aos usuários o poder de produzir conteúdo, por outro ela trouxe um problema advindo dessa prática: o surgimento de materiais piratas.

Identificar e caracterizar um tipo específico de interface digital é o propósito do texto *Design digital e interfaces sociais*: um estudo da interface do Twitter, de Gabriela da Silva Zago e Camila de Almeida Polino. Baseando-se em um estudo exploratório qualitativo e após definir e identificar tipos e elementos das interfaces sociais, as autoras procuram identificar e entender as transformações ocorridas ao longo do tempo no Twitter.

Em *Teoria bioecológica do desenvolvimento humano*: relações com a publicidade infantil, a mídia televisiva e o consumo, Filipe Santos, Leticia Costa e Marluce Leão pesquisam a produção científica acerca do desenvolvimento humano e sua relação com os temas publicidade infantil, mídia televisiva e consumo. Para isso, fazem uma consulta à base de dados digital da coleção de periódicos da Capes. Os autores chegam à conclusão de que ainda é reduzido o número de estudos fundamentados nas teorias do desenvolvimento humano em relação ao consumo de produtos e serviços, apesar de ser essa uma prática constante das famílias brasileiras.

A midiaticização de coberturas jornalísticas é o tema abordado por Adriana Alves Rodrigues e Samara Fernandes. Em *A midiaticização da lesão de Neymar*: estudo comparativo do *Jornal Nacional* e do *Jornal da Record*, as autoras procuram identificar e compreender a midiaticização presente na cobertura jornalística, realizada pelo *Jornal Nacional* e pelo *Jornal da Record*, sobre a lesão do jogador Neymar durante a Copa do Mundo de 2014. A análise permitiu que as autoras percebessem influências tecnológicas presentes na produção e veiculação das notícias nos telejornais. Outra conclusão das pesquisadoras é a de que a mídia transformou o fato esportivo em acontecimento social.

Em *Estruturas de sentimento e formações discursivas*: aproximações possíveis, Lauren Steffen e Flavi Ferreira Lisbôa Filho propõem reconhecer

os pontos de aproximação entre os conceitos de estruturas de sentimento e formações discursivas sob a ótica dos Estudos Culturais e da Análise do Discurso. Os autores chegam à conclusão de que é preciso aprofundar os conceitos dos Estudos Culturais e os da Análise de Discurso para melhor se compreender como os significados são produzidos por meio da linguagem, tendo como base o repertório cultural dos sujeitos.

Ampliamos os agradecimentos naturais que refletem o engajamento de todos os membros do nosso Conselho Editorial, dos Pareceristas *ad hoc*, dos Diretores da FCH, Antônio Marcos Nohmi e João Batista de Mendonça Filho, dos Coordenadores de Curso, Sérgio Arreguy (Publicidade e Propaganda), Ismar Madeira (Jornalismo) e Alexandre Monteiro de Menezes (Mestrado Acadêmico em Estudos Culturais Contemporâneos), ao fotógrafo André Sena e ao Produtor Gráfico Daniel Washington, pela belíssima capa. Um obrigado especial à Professora Maria Cristina Leite Peixoto pela concepção do Dossiê Temático e pelas ideias demonstradas acima. Agradecemos sempre à nossa revisora Tucha a diligência e a competência, e a Eduardo, da Saitec, a eficiente diagramação, a Mônica Nunes pelas traduções dos resumos, e a todos os articulistas presentes nesta edição.

Boa leitura!

Rodrigo Fonseca e Rodrigues
Luiz Henrique Barbosa
Editores

Rio de Janeiro orquestrador: espaço público e construção de territórios sonoros¹

Claudia Góes*
Nilton Santos**

Resumo

Na última década, a relação da música com os espaços da cidade do Rio de Janeiro fez surgir novas territorialidades cariocas ancoradas numa sociabilidade lúdica e festiva. A interação indivíduo/espaço público vem produzindo novos sentidos e apontando a necessidade de criação de políticas públicas em torno desses territórios urbanos, por vezes, de controle e domesticação da atuação cidadã. Baseando-se na experiência de observação participante do grupo Orquestra Voadora, acompanhado etnograficamente durante o carnaval carioca no Aterro do Flamengo (RJ), procurou-se investigar de que modo e como grupos e indivíduos ocupam e ressignificam os espaços da cidade e fazem surgir novos circuitos comunicacionais, de difusão da música e de encontro de brincantes oriundos de diferentes espaços da cidade.

Palavras-chave: *Carnaval. Territorialidades. Sociabilidades.*

¹ Uma versão deste trabalho foi apresentada no 35º CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO (INTERCOM), em 2012, em Fortaleza.

* Universidade Nova de Lisboa. E-mail: musicabrpt@gmail.com.

** Universidade Federal Fluminense. E-mail: ninisants@gmail.com.

Introdução

Neste artigo, retoma-se um esforço de reflexão acerca dos usos sociais dos espaços públicos na cidade do Rio de Janeiro. O recorte do objeto privilegia o reconhecimento dos diversos significados atribuídos ao espaço pelos coletivos sociais, com ênfase na exploração dos eventos extraordinários cuja inscrição espaço-temporal transcende o domínio do usual e do planejado.

Na década de 1990, o movimento musical do samba e do choro, instalado no bairro da Lapa por jovens da classe média carioca, colaborou de forma significativa para a revitalização do bairro (GÓES, 2007). Na última década, o movimento dos blocos de rua do Rio de Janeiro recoloca o debate acerca do valor ativo do espaço na sociedade (SANTOS, 1996), na produção dos lugares da vida, da festa, da surpresa e das diversas manifestações de resistência cidadã.

Sob esse enfoque, o caminho para pensar a relação entre espaço público e eventos incomuns na metrópole do Rio de Janeiro está ligado à interpretação da experiência ativa dos coletivos sociais para ressemantizar determinados espaços e subverter a ordem funcional que molda a experiência espacial e os tempos do dia a dia. Para abordar tais eventos, são tratadas algumas de suas formas de enunciação, como o carnaval, a festa e a política nos espaços públicos.

Neste artigo, reflete-se sobre as práticas artísticas e comunicacionais com foco nas orquestras do carnaval de rua da cidade do Rio de Janeiro. Cidade aqui tratada como sistemas abertos, vivos, constituídos empiricamente por intervenções, interpretações e interações sociocultural-ambientais, e que, em movimento, deparam-se com imprevistos e interferências.

Para refletir sobre a utilização do espaço urbano (por quem? para quê? como?), estabeleceu-se como fio condutor a noção de circuito (associativismos, redes e espaços de convivência) que determina as práticas e as dinâmicas de identidade de grupos nos espaços da metrópole e estabelece novos contatos e conexões. Tais circuitos têm potencialidade de interferência na organização das cidades.

Modernidade, cultura e cidadania

O Rio de Janeiro, capital do Brasil durante dois séculos (de 1763 a 1960, quando o Distrito Federal foi transferido para Brasília), constituiu-se território, por excelência, do poder político para além dos seus limites e, como tal, a cidade foi “instada a produzir imagens” (PECHMAN,

2002, p. 177). Contudo, sua dimensão e patrimônio material e imaterial não mais se alimentam da relevância política correspondente às funções anteriormente exercidas como capital federal.

Desde então, a sociedade carioca vem cristalizando seu papel de difundir valores, modos de vida e cultura relacionados também com a urbanidade e com o exercício da política. A rua e os grandes espaços públicos são representados e vividos como *loci* do exercício da cidadania, da expressão do conflito e das manifestações culturais. Em diversos períodos da história, tais espaços, semantizados pelos grupos sociais em movimentos de festa ou de resistência, tornaram-se paradigmáticos e significantes da própria história do Brasil, cristalizando eventos, indicando vanguardas e impondo valores político-culturais como referências nacionais, muito além de seu conteúdo e repercussão na escala local. Como bem sugere Chico Buarque de Hollanda, um dos grandes poetas e compositores cariocas, a rua tem sido interpretada como espaço expressivo das irrupções de resistência social, onde o cidadão se reconhece como sujeito político ao nutrir-se do coletivo em movimento: “Eu semeio o vento na minha cidade, vou pra rua e bebo a tempestade.” (BUARQUE, 1972)

A multidão na rua está muito associada à imagem da modernidade e da urbanização (PECHMAN, 2002, p. 184-185). Emblemáticos, nesse sentido, são os poemas de Baudelaire, pois ilustram as relações entre encontro, circunstâncias e imprevisto, um banquete de vitalidade que a cidade suscita em sua capacidade de reunir, num só lugar, uma multidão cujas características são a expressão do surpreendente e do inesperado:

Non é dado a qualquer um mergulhar na multidão, tal desfrute é uma arte [...] o passeante solitário e pensativo extrai uma singular embriaguez dessa universal comunhão. Quem facilmente desposa a multidão conhece prazeres febris [...] já ele chama a si todas as profissões, todas as alegrias e todas as misérias que lhe apresenta a circunstância, a alma entregue por inteiro, poesia e caridade, ao imprevisto que surge, ao desconhecido que passa. (BAUDELAIRE, 1855)

A análise das reformas urbanas em busca da modernidade para a então capital do Brasil permite voltar ao seu discurso fundador, aos sentidos latentes da origem da cidade. No caso do Rio de Janeiro, esse discurso de origem aparece colado à ideia de “maravilhoso”, tanto pela beleza e exuberância da paisagem, que convida ao prazer (uma cidade que se desenvolveu entre a baía de Guanabara, o mar, a lagoa, as florestas,

as cadeias de montanhas), quanto pela monumentalidade (a imagem de capital moderna criada pelo urbanismo), mas ao mesmo tempo está ligado ao “perigoso”, àquilo que precisa ser domado e posto sob determinada ordem. O principal traço do discurso fundador é, então, a ambiguidade: convida à descontração e à festa e, ao mesmo tempo, deve ser o exemplo de civilidade e de ordem para o Brasil.

A ideia de modernidade nos espaços da capital se materializa por meio da implementação de generosos espaços públicos para a fruição e o lazer: a Floresta da Tijuca e o traçado de seus caminhos e estradas no período de D. João VI; o Jardim Botânico (1824), a abertura e urbanização da faixa da orla marítima (início século XX), a urbanização do entorno da Lagoa Rodrigo de Freitas e o Parque do Aterro do Flamengo (1950). O legado urbanístico em suas diferentes épocas, bem como a apropriação social dos lugares, permite afirmar que a cidade oferece aos seus habitantes verdadeiros espaços públicos; ou seja, lugares onde ocorrem trocas simbólicas entre os diferentes, possibilitando, assim, a vivência de princípios gerais norteadores de condutas civilizadas, no sentido que Elias (1998) atribui ao termo. Esse parece ser um caminho necessário para colocar o urbanismo e a política cultural a serviço da cidadania plena, em uma metrópole fortemente marcada pela exclusão social e pela desigualdade.

Esses generosos espaços públicos combinam as obras urbanístico-paisagísticas e os equipamentos urbanos com as amenidades do sítio geográfico e conseguem abrigar uma pluralidade de grupos sociais advindos das demais regiões da metrópole, graças a uma relativa mobilidade pelo transporte de massa. Tais espaços, porém, estão fortemente concentrados nas áreas de mais alta renda, essencialmente na Zona Sul carioca, ficando grandes áreas do espaço metropolitano à margem de tais amenidades e recursos. Tal distribuição territorial das áreas com alto e baixo padrão urbanístico revela um dos traços da desigualdade na metrópole, carecendo de políticas públicas voltadas para o lazer associado à fruição com melhores condições de acessibilidade.

De modo geral, as metrópoles brasileiras vêm reafirmando as fortes tendências da sociedade urbana à privatização e ao controle do espaço por meio dos projetos de megaequipamentos coletivos para o consumo e o entretenimento, tomados como mercadorias da cidade renovada. Trata-se de expressões de um período marcado pelo aprofundamento da separação entre o espaço público e o privado/coletivo, com um esvaziamento político do primeiro como contrapartida da decomposição do espaço comum, ou melhor, do que sobrara como lugares (com)partilhados por diferentes atores sociais – avenidas, ruas, praças, parques, jardins.

Em contraponto, o caso carioca permite afirmar que muitos de seus espaços essencialmente públicos têm ainda hoje enorme vitalidade e resistem, revelando um resgate da cidade como espaço da pluralidade, do encontro das diferenças. Nesses espaços predomina uma sociabilidade plural onde são partilhados certos códigos de conduta pautados pela coexistência no mesmo território, sobretudo nas praias cariocas, principal opção de lazer de diversos grupos sociais, mas também nos parques urbanos como os do Aterro do Flamengo.

O ano de 1935 marcou uma inflexão nas relações entre os populares e as elites da cidade do Rio de Janeiro. Nesse ano, ocorreu o primeiro desfile oficialmente reconhecido e regulamentado pelas autoridades da municipalidade, com comissão julgadora, auxílio financeiro às escolas de samba, prêmios aos melhores colocados oferecidos pela então prefeitura do Distrito Federal. Esse estreitamento de relações não aconteceu sem incidentes, rupturas e tensões, administradas com maior ou menor habilidade, entre as autoridades do Distrito Federal, especialmente as policiais, e os populares, por intermédio de suas agremiações carnavalescas. Segundo Cabral (1996), no carnaval de 1940, aconteceu uma briga, em Madureira, entre os integrantes das escolas de samba Rainha das Pretas e União de Madureira. Esse evento acarretou a interdição, por parte da polícia, dessas escolas e de outras de seu entorno, tendo em vista tratar-se, para a autoridade policial, de uma “ameaça à segurança pública”.

A mediação de algumas figuras destacadas da sociedade da época, como o cantor Francisco Alves, o “cantor das multidões”, fez com que a decisão policial de proibir o funcionamento das escolas de samba fosse revista. A posição privilegiada e o trânsito desses mediadores socioculturais serviriam, portanto, como possibilidade de dar acesso, além de aos populares e aos da elite, a certos bens materiais e simbólicos que de outra maneira estariam indisponíveis.

No final da década de 1950, as escolas de samba foram chamadas para se apresentar na Avenida Rio Branco. Posteriormente, com o enorme sucesso alcançado pelo desfile de 1962, as escolas são transferidas para a Avenida Presidente Vargas. A partir desse momento, as escolas de samba tornaram-se referência na cidade do Rio de Janeiro, com ensaios da tradicional *GRES Portela* se desenrolando no Clube Mourisco, no bairro de Botafogo, na Zona Sul da cidade.

O crescimento e a influência das escolas de samba sobre a cidade se fizeram sentir cada vez com maior intensidade, sobretudo com a atração dos setores de classe média para os ensaios das escolas de samba.

Essa pujança da festa carnavalesca atraiu até mesmo os chamados “banqueiros do jogo de bicho”, transformando-os, posteriormente, em *patronos* ou mecenas de algumas escolas no início da década de 1970. A forte presença dos bicheiros se faz notar em 1976, com a vitória do carnavalesco Joãozinho Trinta à frente da escola de samba Beija-Flor de Nilópolis, sob a patronagem do “banqueiro” Anísio Abraão Davi. Foi a primeira vez que uma escola de samba proveniente da periférica Baixada Fluminense, com aporte financeiro proveniente do jogo do bicho, se consagrou no carnaval carioca, tornando-se tricampeã em 1978. (SANTOS, 2009)

Declínio e renascimento: os foliões de volta aos bairros

A década de 1970 foi marcada pela mão da ditadura, responsável pelo esvaziamento das ruas, principalmente no período do carnaval, quando grande parte dos jovens foliões se deslocava para cidades como Salvador, Recife e Olinda, enquanto outros buscavam o carnaval de rua em cidades da região dos Lagos (RJ), como Saquarema e Arraial do Cabo, conhecidas como redutos do surfê local. Para quem ficava na cidade, havia algumas opções, como a “Banda de Ipanema” e os tradicionais blocos “Bafo da Onça” e “Cacique de Ramos” que desfilavam no Centro da Cidade.

A ausência da população nos espaços públicos perdurou até o início da década de 1980, mais precisamente com o movimento “Diretas Já”, que agregou diversos setores da sociedade brasileira e levou o povo às ruas para reivindicar eleições presidenciais diretas no Brasil. A nova década anunciou o renascimento do carnaval de rua do Rio de Janeiro, com o surgimento dos blocos “Suvaco do Cristo”, “Simpatia é quase amor” e “Barbas”, formados por grupos de amigos e vizinhos do bairros do Jardim Botânico, Ipanema e Botafogo, respectivamente. Esses blocos acabaram por mudar o hábito do juventude carioca.

É fundamental, portanto, revisitar o processo pelo qual os grupos e blocos de carnaval foram reformulando os espaços da cidade e construindo de forma inesperada e imprevista um “território musical, com sentido de pertencimento”, como vê Jacobs (2000), para entender, na atualidade, a interface que envolve os blocos carnavalescos com os espaços da cidade.

Nesse contexto, destaque-se, ainda, o bloco “Escravos da Mauá”, que, fundado em 1993, passou a ocupar com animadas rodas de samba o Largo de São Francisco da Prainha. Sua atuação nas comunidades do entorno da Praça Mauá, mais especificamente Morro da Conceição,

Pedra do Sal, Praça da Harmonia e adjacências, gerou o CD-ROM *Circuito Mauá, Saúde, Gamboa e Santo Cristo*, sobre os bairros da zona portuária da cidade. Tal iniciativa recebeu do Instituto dos Arquitetos do Brasil (IAB-RJ) o Prêmio Urbanidade/ 2000².

De certa maneira, o Escravos da Mauá criou uma ritualização do que era extraordinário. Em outras palavras, o que era um evento extra tornou-se rotina, com datas pré-divulgadas a uma rede de seguidores formada por moradores, vizinhos, amigos e trabalhadores da área.

Partindo da premissa de que as espacialidades urbanas são uma teia complexa de intervenções e interpretações e deve ser pensada considerando a construção social ali existente, dialoga-se com Gomes (1995, p. 67), quando afirma:

[...] neste sentido, a região existe como um quadro de referência na consciência das sociedades, o espaço ganha uma espessura, ou seja, ele é uma teia de significações de experiências, isto é, a região define um código social comum que tem uma base territorial.

Briggs (1985, p. 87) e Certeau (1998, p. 201-203) distinguem espaço de lugar. Para Briggs, são os múltiplos sentidos do espaço que o transformam em lugar, isto é, ao adquirir significados os espaços transformam-se em lugar. Certeau distingue as duas categorias propondo que “o espaço é um lugar praticado”.

Apresenta-se, a seguir, um breve relato dos blocos Orquestra Voadora (OV) e Sargento Pimenta (SP), que, por meio dos seus ensaios e desfiles de carnaval, vêm reutilizando e tornando socialmente ocupável o Aterro do Flamengo e seu entorno.

Minha alma canta,
Vejo o Rio de Janeiro,
Estou morrendo de saudades.
Rio, seu mar praia sem fim,
Rio, você foi feito pra mim,
Cristo Redentor,
Braços abertos sobre a Guanabara... (JOBIM, 1985)

2 PROJETOS de conservação são premiados pelo IAB em Biblioteca Digital da Redarte. Disponível em: <http://docvirt.no-ip.com/docreader.net/DocReader.aspx?bib=bib_redarte&pagfis=5371&pesq=>. Acesso em: 9 set. 2015.

Orquestra Voadora



FOTO 1 – Multidão acompanha o desfile da Orquestra Voadora no Aterro do Flamengo.
Fonte: GIOLITO, 2012.

A Orquestra Voadora (OV), uma *brass band* carioca, foi formada em 2008, como resultado do encontro de músicos do carnaval de rua do Rio de Janeiro. Em meados de 2009, o grupo passou a se reunir aos domingos nos jardins do Museu de Arte Moderna (MAM), no Aterro do Flamengo, onde passaram a realizar ensaios e oficinas de percussão abertas ao público.

Nos carnavais de 2011 e 2012, a OV já contava com 15 integrantes fixos e 50 ritmistas – dentre alunos das oficinas, músicos profissionais e amadores. Com um repertório bastante eclético, o grupo promove uma mistura de gêneros musicais tais como samba, *rock*, *jazz*, *funk*, *pop*, além dos ritmos regionais do Nordeste, como o frevo e o maracatu, além de releituras de grandes sucessos de Roberto Carlos, Michael Jackson, Mutantes, Steve Wonder, Tim Maia e outros.

Esses encontros modificaram a espacialidade e a dinâmica do lugar. Os jardins do MAM transformaram-se em uma espécie de *Woodstock* local, com diversas atividades culturais, um novo *point* para jovens e espaço de lazer para crianças.

Após o ensaio da OV formamos um pequeno grupo que seguiu até à Lapa cantando e tocando sambas, *rock*, *funk* e as tradicionais marchinhas de carnaval. Algumas daquelas pessoas já se conheciam. Turistas e alguns trabalhadores da região foram se aproximando

e juntaram-se a nós. O mais importante foi somar nossas alegrias pessoais. Aquela experiência urbana teve origem no encontro das nossas alegrias (MARTINS, 2012).

Com apenas um tambor e algumas latinhas de cervejas que improvisaram diferentes sonoridades, o grupo acima subverteu a ideia de insegurança – marca registrada do Aterro do Flamengo – e colocou o seu minibloco na rua. Tal relato dialoga com a reflexão de Caiafa (2001) sobre a ocupação do espaço coletivo:

Parece-me que esse coletivo urbano se caracteriza por possibilitar, de alguma forma, uma experiência com a alteridade. Nesse espaço coletivo, se dá a mistura propriamente urbana, uma dessegregação, eu diria, mesmo que provisória e local. Cria-se um espaço de contágio com outros e estranhos onde há uma imprevisibilidade que o confinamento familiar não permite, onde há mesmo ou pode haver uma criatividade maior dos processos subjetivos. (CAIAFA, 2001, p. 125)

Os profissionais que circulam pela cidade, como os motoristas de táxi, *motoboys*, dentre outros, são quase sempre importantes informantes sobre questões da urbe. Foram vários os relatos sobre a “invasão” de turistas de outros estados do Brasil nos carnavais dos dois últimos anos no Rio, assim como a crescente circulação de pessoas no Aterro do Flamengo a partir do movimento criado pela OV. Segundo o jornal *O Globo*, em 2011 o grupo reuniu 25 mil foliões em seu desfile e no ano seguinte, esse número dobrou³. Já na terça-feira de carnaval de 2013, dia do desfile oficial do bloco, cerca de 80 mil foliões acompanhou o bloco e seus 130 ritmistas⁴.

A presença da orquestra nos jardins do MAM trouxe mudanças também ao pequeno comércio local, mais diretamente aos poucos quiosques localizados nos arredores do Clube do Boqueirão. Com a presença do público da OV, os quiosques passaram a funcionar também à noite, para atender essa nova clientela. Em conversa informal, um usuário relata sobre essas mudanças: “Antes, ninguém tinha coragem de vir passear por esses lados, agora muita gente já sabe que tem esse cantinho escondido aqui atrás do Aeroporto Santos Dumont”. (PEREIRA, 2012)

Jane Jacobs observa que a melhor medida de segurança nas ruas de uma cidade são as próprias pessoas. Uma rua habitada não precisa de polícia. De fato, a violência é muito mais provável nas

3 Cf. ORQUESTRA Voadora. Site do grupo. Disponível em: <<http://www.orquestravoadora.com.br/OrquestraVoadoraRelease2012.pdf>>. Acesso em: 13 set. 2015.

4 MÚSICOS da Orquestra Voadora levam 80 mil ao Aterro do Flamengo, no Rio. Disponível em: <<http://m.folha.uol.com.br/cotidiano/2013/02/1229794-musicos-da-orquestra-voado-ralevam-50-mil-ao-aterro-do-flamengo-no-rio.shtml?mobile>>. Acesso em: 30 set. 2015.

regiões despovoadas, onde as pessoas preferem permanecer entre conhecidos em ambientes familiares, onde o espaço público está abandonado. São os desconhecidos em torno de nós que facilitam o nosso acesso, ao circularem conosco pelo espaço da cidade. A ocupação coletiva é a nossa garantia. É a mistura urbana, a concentração e a circulação, o contágio em plena rua que garantem a nossa presença e a nossa liberdade de circular e, portanto, a nossa relação ativa com a cidade. (CAIAFA, 2001, p. 130)

Os primeiros voos: Europa-América do Sul

No início de 2012, o grupo venceu um concurso do Ministério da Cultura para representar o Brasil em uma turnê por países como Portugal, França, Espanha, Bélgica e Inglaterra. Em Paris, participou da gravação do *clip Petites Planètes*, do cineasta francês Vincent Moon, ao lado de artistas brasileiros como Ney Matogrosso, Luis Melodia, Jards Macalé, Iza Soares e Jorge Mautner. Sérgio Genovêncio, trompetista do grupo lembra que essa viagem deu início ao intercâmbio da OV com fanfarras de outros países. Assim, em abril de 2012 desembarcaram no Rio as bandas francesas *Fines Polletes e Drum and Brass* para participar do evento Batalha de Fanfarras, realizado no Circo Voador. Ainda no mesmo ano, o grupo representou o Brasil na Feira Internacional do Livro de Bogotá, na Colômbia.

[<< voltar](#) [próxima matéria >>](#)

Diversão & Arte

Circo Voador recebe batalha de fanfarras

..... 24 de Abril de 2012

Orquestra Voadora será a anfitriã das bandas francesas Fines Polletes e Dumb and Brass na Lapa

O Circo Voador será palco para uma batalha internacional de fanfarras. A anfitriã será a Orquestra Voadora voltou de uma turnê na Europa trazendo as orquestras francesas Fines Polletes e Dumb and Brass.

Em Paris, os brasileiros 'enfrentaram' os gringos à beira do rio Sena. Agora, o intercâmbio terá, sexta, a plateia carioca como testemunha.

A Fines Polletes funde as influências latinas, americanas e africanas com melodias orientais, salsa, rock e samba-reggae. A fanfarra nasceu em 2001 na Escola Nacional das Artes Decorativas.

A Dumb and Brass é a caçula da noite. Formada em 2011 por 12 músicos que eram amigos de faculdade, e com a intenção de festejar a qualquer hora ou lugar, o grupo mistura ska, funk e rock'n'roll com dez instrumentos de sopro e dois de percussão.

FOTO 2 – Show no Circo Voador.
Fonte: CIRCO..., 2012.

Sobre a ocupação do espaço coletivo, Caiafa (2001, p. 125) afirma:

Parece-me que esse coletivo urbano se caracteriza por possibilitar, de alguma forma, uma experiência com a alteridade. Nesse espaço coletivo, se dá a mistura propriamente urbana, uma dessegregação, eu diria, mesmo que provisória e local. Cria-se um espaço de contágio com outros e estranhos onde há uma imprevisibilidade que o confinamento familiar não permite, onde há mesmo ou pode haver uma criatividade maior dos processos subjetivos.

Bauman (2001) propõe sobre convivência que “uma cidade é um assentamento humano em que estranhos têm chance de se encontrar”, mas esse encontro entre estranhos não depende de referências nem lembranças anteriores.

[...] o encontro de estranhos é *um evento sem passado*. Frequentemente, é também *um evento sem futuro* (o esperado é não ter futuro), uma história para ‘não ser continuada’ uma oportunidade única a ser consumada enquanto dure e no ato, sem adiamento e sem deixar questões inacabadas para outra ocasião. (BAUMAN, 2001, p. 111)

Este gosto pelo encontro e pelo improvisado marca, sobremaneira, a sociedade carioca, seja no espaço de sociabilidade dos botequins, seja nas rodas de samba que se multiplicam pelo Rio de Janeiro. Muitos bares servem como ponto de encontro, concentração ou partida para os desfiles dos blocos carnavalescos. A música, em especial os ensaios e desfiles dos blocos e orquestras de carnaval, tornou-se o que Caiafa chamou de a “força criadora” do repovoamento da região. “A força criadora das cidades vem, precisamente, do ato de se chamar à rua e de se ocupá-la.” (CAIAFA, 2001, p. 130)

A ideia da troca momentânea no espaço público vem transformando o uso que se faz dos espaços como o Aterro do Flamengo, os jardins do MAM e o Aeroporto Santos Dumont. Nesses espaços, tem operado um crescente fluxo de turistas nacionais e estrangeiros dispostos a participar dessa nova “onda carioca”. Nova onda porque o desfile da OV está longe de ser apenas um evento momesco. De rituais de casamento a *Flash Mob* e intervenções, naquele espaço experimentam-se diferentes práticas de ocupação urbana, reinventam-se formas de vivenciar a cidade colocando em pauta as diversas “éticas e estéticas” (MAFFESOLLI, 1995), evidenciando uma cidadania intercultural. Em 2012, o bloco “Baianada”,

formado por foliões do extinto “Se melhorar afunda” e do “Exalta rei, improvisou um desfile no saguão e nas escadas rolantes do Aeroporto Santos Dumont, ao som de “Ê, baiana, êê baiana, baianinha”. A performance divulgada pela mídia como “a invasão do aeroporto” contou com a aprovação e a participação de turistas, usuários e funcionários do aeroporto. Matéria publicada na revista Exame.com diz:

Um grupo de foliões invadiu o aeroporto Santos Dumont, no Rio de Janeiro, na tarde desta segunda-feira de Carnaval. O bloco Baianada saiu do Palácio Capanema por volta das 14h e fez uma parada de cerca de vinte minutos no aeroporto. Com cerca de 700 integrantes, o bloco, que homenageia autores baianos, é dos mesmos criadores do extinto ‘Se melhorar afunda’, que ‘desfilava’ a bordo da barca Rio-Niterói, e do ‘Exalta Rei’, que transforma os sucessos do ‘rei’ Roberto Carlos em frevos, marchinhas e axés. (FOLIÕES..., 2012)

A realização do ideal de cidadania é muito projetada como materialidade e representação simbólica para a cidade. Daí o nexos político da população com seu território ser uma chave para se compreender, na prática, por meio do uso dos espaços da cidade, a cidadania. Essa questão está diretamente ligada à acessibilidade. Como dito, a maioria dos espaços públicos na cidade utilizados para o exercício da cidadania está em locais de fácil mobilidade, o que facilita o encontro de grupos sociais advindos das mais diferentes regiões da cidade. Um aspecto que diferencia a OV de outros blocos da cidade é sua atuação com grupos e atores sociais fora dos espaços comumente compartilhados (Cinelândia, Avenida Rio Branco, Avenida Presidente Vargas, orla da Zona Sul etc.). Em 2009, o grupo realizou um abraço simbólico ao Morro do Alemão durante o evento “Circulando: diálogo e comunicação na favela”⁵, cujo objetivo era promover a discussão sobre “Promoção de Direitos”. De forma itinerante, o evento aconteceu em diversos locais do Complexo do Alemão (ORQUESTRA..., 2009). No ano seguinte, em dezembro de 2010, participou do evento “Invasão cultural do Complexo do Alemão”⁶, manifestação pacífica com o objetivo de levar arte e apoio aos moradores do Complexo na tentativa de aliviar as tensões após as invasões policiais. Portanto, podemos pensar que esse movimento de sociabilidade plural vem refletindo significativamente na reformulação dos espaços da cidade e no exercício da cidadania.

5 Cf. Os ONIPRESENTES meninos voadores. Disponível em: <<http://www.cultura.rj.gov.br/materias/os-onipresentes-meninos-voadores>>. Acesso em: 30 set. 2015.

6 Cf. INVASÃO cultural no Complexo do Alemão. Vídeo. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=aRtffJKSoIaU&feature=related>>. Acesso em: 30 set. 2015.

Nas asas da Voadora, novas experiências musicais:

Sargento Pimenta

Com o objetivo de trazer para a maior festa popular do planeta a maior banda de todos os tempos, nasceu, em 2010, o bloco temático “Sargento Pimenta”, misturando batucada à música dos Beatles. No ano seguinte, em concurso promovido pelo jornal *O Globo*, o Sargento Pimenta foi eleito pelo voto popular como o melhor bloco de rua do carnaval carioca. Segundo a Riotur, a apresentação do bloco, na segunda-feira de carnaval (20/2/2012), levou cerca de 70 mil pessoas ao Aterro. Nesse contexto efervescente, o grupo foi convidado pelo governo britânico para a cerimônia de abertura dos Jogos Olímpicos 2012, em Londres. Na mala, um repertório eclético, que vai das marchinhas de carnaval às canções *All my loving* e *Hard days night* dos Beatles.



FOTO 3 – Desfile do Sargento Pimenta.

Fonte: BLOCO do Sargento Pimenta. Disponível em:

<<http://www.blocodosargentopimenta.com.br/>>. Acesso em: 30 set. 2015.

Com o título “Cada vez mais as orquestras têm caído no gosto dos animados”, o jornal *O Fluminense* (CADA..., 2012) traça um panorama das orquestras cariocas hoje. Esse novo momento para os músicos do Rio de Janeiro é retratado na fala do integrante da Orquestra Republicana, Nano Ribeiro:

‘Antigamente, quando se ouvia falar de orquestras, a gente remetia à música clássica, música instrumental. Hoje, o termo está mais democrático. Não é aquela orquestra com dezenas de músicos, de naipes de metal, madeira, cordas. Hoje, temos a liberdade poética de chamar de orquestras grupos que fazem baile de samba, choro, forró, MPB’, explica Nano Ribeiro. Durante as apresentações, os conjuntos exploram elementos do samba, da música popular brasileira, do rock e até mesmo do funk. Estas orquestras, que mais parecem uma coletânea do que há de melhor no cenário artístico do Brasil, ganham cada vez mais espaço em casas noturnas, festas abertas e datas especiais. [...] Para Ribeiro este gargalo ocupado pelas orquestras se deve à alta produção musical e à vontade dos músicos de inovar.

Conclusão

Os encontros musicais de blocos e coletivos culturais vêm transformando e ressignificando os espaços públicos da cidade e fazendo surgir diversas paisagens sonoras (SCHAFER, 1969) e novas territorialidades musicais. Esses encontros que acontecem na rua, de certo modo, reorganizam o espaço urbano e concebem novas formas à cidade e ao seu imaginário (LEGROS *et al.*, 2007), mediante o jogo de interações dos “ocupantes” que ali circulam.

A música e sua relação com os espaços da cidade, portanto, vêm apresentando no Rio de Janeiro, para além da experiência lúdica e da vivência em grupo, outros caminhos e possibilidades profissionais e de construção de novos públicos que se formam ora em locais já celebrados, como os jardins do MAM e Arcos da Lapa, ora em locais até então esvaziados.

Tais encontros, conhecidos como saraus, têm sido espaço de experimentação artística em torno da poesia que envolve ainda música, dança, artes plásticas, audiovisual e a ocupação de espaços públicos. O objetivo principal com essa atividade mensal e gratuita é a descentralização da cultura feita na cidade, mediante a promoção e o fortalecimento da cultura local. Dentre os coletivos que atuam nas zonas Norte, Oeste e Baixada Fluminense, destacam-se: Leão Etíope do Méier (Zona Norte), Sarau

do Escritório (Campo Grande/Lapa), Sarau V (Nova Iguaçu), Mate com Angu (Duque de Caxias), Norte Comum (Zona Norte), Buraco do Getúlio (Nova Iguaçu) e Goméia (Duque de Caxias).

Leão Etíope do Méier

A Praça Agripino Grieco, no bairro do Méier (RJ), é ocupada, atualmente, pelo coletivo cultural Leão Etíope do Méier (FILGUEIRAS, 2012). O *Leão* recebe artistas que difundem as culturas negra e rastafári por meio da música, do grafite, do circo, da poesia, do cinema e de debates.

Sarau V

Criado em 2013, o coletivo tem sede ao ar livre na Praça dos Direitos Humanos, em Nova Iguaçu. A partir de outubro de 2015, o grupo se reinventou e passou a ser itinerante, fazendo apresentações em outros bairros da cidade. A primeira edição itinerante aconteceu no Bairro Valverde, no dia 16 de outubro, e contou com a parceria de a Batalha do Federa – coletivo “filho” do Sarau V. “É uma oportunidade de dar visibilidade a outros protagonismos, territórios e apresentar a cultura local a outro tipo de público”, avalia Janaína Tavares, idealizadora e produtora do coletivo. (SARAU V..., 2015)

Buraco do Getúlio

O cineclube “Buraco do Getúlio” surgiu há nove anos, quando um grupo de estudantes de audiovisual decidiu levar o cinema a Nova Iguaçu. Inspirado no Mate com Angu, famoso cineclube de Duque de Caxias, seu nome faz alusão a um túnel/passagem subterrânea que fica em frente ao local das projeções que, atualmente, reúne cerca de 200 espectadores por sessão. As disputadas sessões foram custeadas até agora por financiamento coletivo e com o apoio de empresas privadas locais.

Flizo

A Festa Literária da Zona Oeste (Flizo) tem como objetivo a valorização cultural da região e reúne coletivos de 40 bairros da zona Oeste e artistas de Realengo. O evento tem a parceria da Secretaria de Cultura e Prefeitura do Rio.

Importante ressaltar que no último ano tais atividades culturais revolucionaram a forma de se fazer cultura na cidade do Rio de Janeiro. Diante dessa nova cena⁷ e do surgimento de novos circuitos culturais,

7 “Uma cena musical é reconhecida pela automeção efetivada por músicos, produtores, críticos, fãs, agregados; enfim, o que faz emergir as cenas é a capacidade que seus integrantes possuem de se reconhecerem como parte de uma cena. [...] Cena musical é um processo que envolve territorialização (afirmação positivada de certas sonoridades e práticas culturais em um lugar), desterritorialização (modos de entrar e sair da modernidade agenciados a partir da territorialização)

foi inevitável, por parte da mídia e do poder público, o reconhecimento do turbilhão cultural emergente das manifestações de julho de 2013.

Para discutir as articulações entre esses processos de produção, consumo e circulação de bens culturais, portanto, devem ser considerados os inúmeros e complexos circuitos culturais⁸, associativismos, redes e espaços de convivência que determinam as práticas e as dinâmicas de identidade de grupos nos espaços da metrópole.

Assim, pode-se afirmar que existem relevantes territorialidades no Rio de Janeiro construídas com base em experiências artísticas. Ao ocuparem as ruas, os artistas possibilitam uma sociabilidade que subverte o sentimento de insegurança social presente no cotidiano das metrópoles e evidenciam a necessidade de políticas públicas que estimulem e sustentem a qualidade desses eventos vivenciados na rua.

Finalmente, a experiência e a expansão das orquestras de carnaval de rua revigoraram a alta produção musical da cidade, fazendo surgir pequenos nichos de mercado e novas possibilidades de difusão da música brasileira no circuito internacional de festivais, concertos e eventos de rua.

New Rio de Janeiro territoriality: street carnival orchestras and occupation of city spaces

Abstract

Over the past decade, the relationship of music with city spaces in Rio de Janeiro has raised new territorialities anchored in a playful, festive sociability. The individual/public space interaction has produced new directions and pointed out the need to create policies around these urban areas, at times, for the control and domestication of citizen action. Based on the participant observation experience with the “Orquestra Voadora” group, ethnographically monitored during the Rio carnival in Flamengo (RJ), the objective was to investigate how and in what ways groups and individuals occupy and resignify city spaces and give rise to new communication circuits, broadcasting music and meeting with revelers from different parts of the city.

Keywords: Carnival. Territorialities. Sociability.

e reterritorialização (invenção de novos modos de habitar as cidades a partir dessas práticas). O que não podemos perder de vista é que, apesar desse complexo jogo, as cenas se colocam diante de processos multiterritoriais, mesmo que, na maioria das vezes, procurem reduzir esse jogo a engessamentos territorializantes.” (SACRAMENTO; SOUZA, 2015, p. 92)

8 Circuito cultural pode ser compreendido como diversos movimentos atuando individual e simultaneamente em torno do fenômeno da cultura, aí entendida como um movimento circular entre pontos que se relacionam e que reflete, ao mesmo tempo, cada ponto individualmente, o todo e a troca entre eles. (SACRAMENTO; SOUZA, 2015, p. 90)

Referências

- BAUDELAIRE, Ch. *O spleen de Paris* (1855/1867). Rio de Janeiro: Imago, 1995.
- BAUMAN, Zygmunt. *Modernidade líquida*. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.
- BLOCO do Sargento Pimenta. Disponível em: <<http://www.blocodosargentopimenta.com.br/>>. Acesso em: 30 set. 2015.
- BRIGGS, Asa. The sense of place. In: _____. *The collected essays of Asa Briggs*. Urbana: University of Illinois Press, 1985. v. 1.
- BUARQUE, Chico (Francisco Buarque de Hollanda). *Bom conselho*. 1972. Disponível em: <<http://www.vagalume.com.br/chico-buarque/bom-conselho.html>>. Acesso em: 30 set. 2015.
- CABRAL, S. *As escolas de samba do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Lumiar, 1996.
- CADA vez mais as orquestras têm caído no gosto dos animados. *O Fluminense*, 2012. Disponível em: <<http://jornal.ofluminense.com.br/editorias/cultura-e-lazer/cada-vez-mais-orquestras-tem-caido-no-gosto-dos-animados>>. Acesso em: 30 set. 2015.
- CAIAFA, Janice. Povoar as cidades. *Revista Fronteiras: estudos midiáticos*, São Leopoldo, RS, v. 3, n. 2, p. 123-130, dez. 2001.
- CERTEAU, Michel. *A invenção do cotidiano*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1998.
- CINECLUBE. Buraco do Getúlio. *Facebook*. Disponível em: <<https://www.facebook.com/buracodogetulio/?fref=ts>>. Acesso em: 30 set. 2015.
- CIRCO Voador recebe batalha de fanfarras. *Destak* 24 abr. 2012. Disponível em: <<http://www.destakjornal.com.br/noticias/diversao-arte/circo-voador-recebe-batalha-de-fanfarras-137136/>>. Acesso em: 30 set. 2015.
- ELIAS, N. *O processo civilizador: formação do Estado e civilização*. Rio de Janeiro: Zahar, 1998. v. 2.
- FILGUEIRAS, Mariana. Leão Etíope do Méier transforma praça do bairro em centro cultural. *O Globo*, 14 jun. 2015. Disponível em: <<http://oglobo.globo.com/cultura/leao-etiope-do-meier-transforma-praca-do-bairro-em-centro-cultural-16444944>>. Acesso em: 30 set. 2015.
- FOLIÕES invadem aeroporto Santos Dumont. *Exame.com*, 20 fev. 2012. Disponível em: <<http://exame.abril.com.br/estilo-de-vida/album-de-fotos/folioes-invadem-aeroporto-santos-dumont>>. Acesso em: 30 set. 2015.
- GIOLITO, Paula. Desfile da Orquestra Voadora reúne milhares de foliões no Aterro do Flamengo nesta terça-feira gorda. *O Globo*, Rio de Janeiro, 12 fev. 2013. Disponível em: <<http://oglobo.globo.com/rio/blocos-de-carnaval/confira-imagens-dos-blocos-desta-terca-feira-7558926>>. Acesso em: 12 set. 2012.
- GÓES, C. S. O choro na Lapa: comunicação, movimento musical e revitalização do Rio Antigo. *Os Urbanitas: revista de antropologia urbana*, Rio de Janeiro, v. 4, n. 5, sem paginação, 2007. Disponível em: <<http://www.osurbanitas.org/osurbanitas5/Goes2007.html>>. Acesso em: 30 set. 2015.
- GOMES, Paulo Cesar da Costa. O conceito de região e sua discussão In: CASTRO, I. E. _____. CORRÊA, R. L. (Org.) *Geografia: conceitos e temas*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1995.
- INVASÃO cultural no Complexo do Alemão. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=aRtfjKSoLaU&feature=related>>. Acesso em: 30 set. 2015.
- JACOBS, Jane. *Morte e vida de grandes cidades*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- JOBIM, Tom. (Antônio Carlos Brasileiro de Almeida Jobim). Samba do avião. 1985. Disponível em: <letras.mus.br> Bossa Nova > Tom Jobim>. Acesso em: 30 set. 2015.

LEÃO Etíope do Méier. Disponível em: <<https://www.facebook.com/profile.php?id=100005332188082&fref=ts>>. Acesso em: 30 set. 2015.

LEGROS, Patrick *et al.* *Sociologia do imaginário*. Porto Alegre: Sulinas, 2007.

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

MARTINS, Carolina. Estudante de *designer*, frequentadora dos ensaios da OV. Entrevista concedida à autora em janeiro de 2012.

MÚSICOS da Orquestra Voadora levam 80 mil ao Aterro do Flamengo, no Rio. Disponível em: <<http://m.folha.uol.com.br/cotidiano/2013/02/1229794-musicos-da-orquestra-voadora-levam-50-mil-ao-aterro-do-flamengo-no-rio.shtml?mobile>>. Acesso em: 30 set. 2015.

ORQUESTRA Voadora recebe multidão no Aterro do Flamengo. 2015. Disponível em: <<http://g1.globo.com/rio-de-janeiro/carnaval/2015/noticia/2015/02/orquestra-voadora-recebe-multidao-no-aterro-do-flamengo-no-rio.html>>. Acesso em: 30 set. 2015.

ORQUESTRA Voadora se apresenta no Morro do Alemão. *O Globo*, 2009. Disponível em: em: <<http://oglobo.globo.com/rio/bairros/posts/2009/05/29/orquestra-voadora-se-apresenta-no-morro-do-alemao-188728.asp>>. Acesso em: 30 set. 2015.

ORQUESTRA Voadora. Site do grupo. Disponível em: <<http://www.orquestravoadora.com.br/2013/>>. Acesso em: 30 set. 2015.

OS ONIPRESENTES meninos voadores. Disponível em: <<http://www.cultura.rj.gov.br/materias/os-onipresentes-meninos-voadores>>. Acesso em: 30 set. 2015.

PECHMAN, R. M. *Cidades estreitamente vigiadas: o detetive e o urbanista*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2002.

PEREIRA, Evaldo T. Frequentador dos quiosques à beira da Marina da Glória. Entrevista concedida à autora em jan. 2012.

PROJETOS de conservação são premiados pelo IAB em Biblioteca Digital da Redarte. Disponível em: <http://docvirt.no-ip.com/docreader.net/DocReader.aspx?bib=bib_redarte&pagfis=5371&pesq=>>. Acesso em: 9 set. 2015.

SACRAMENTO, Adriana Prates; SOUZA, Cláudio Manoel Duarte de (Org.). *Pragatecno: uma outra cena da mesma*. Salvador: DaMãeJoana, 2015 (ebook). Disponível em: <<https://pragatecno.wordpress.com/livro-ebook/>>. Acesso em: 20 set. 2015.

SANTOS, M. *A natureza do espaço: técnica e tempo, razão e emoção*. São Paulo: Hucitec, 1996.

SANTOS, Nilton. *A arte do efêmero: carnavalescos e mediação cultural no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Apicuri, 2009.

SARAU V começa projeto itinerante em Nova Iguaçu. *Site Baixada*. 2015. Disponível em: <<http://noticias.sitedabaixada.com.br/cultura/2015/10/04/sarau-v-comeca-projeto-itinerante-em-nova-iguacu/>>. Acesso em: 30 set. 2015.

SARAU V. *Facebook*. Disponível em: <<https://www.facebook.com/VSarau/?fref=ts>>. Facebook. Acesso em: 30 set. 2015.

SARGENTO Pimenta. *Facebook*. Disponível em: <<https://www.facebook.com/bspimenta>>. Acesso em: 12 ago. 2015.

SCHAFER, R. Murray. *The new soundscape*. Vancouver; Don Mills: BMI, 1969.

Enviado em 22 de outubro de 2015.

Aceito em 20 de novembro de 2015.

Reflexões sobre a tradição discursiva no atual panorama de pesquisa e historiografia do Cinema Novo

Juliano Rodrigues Pimentel*

Resumo

Neste estudo, reflete-se sobre a tradição discursiva na historiografia do Cinema Novo brasileiro. Busca-se averiguar e relatar as considerações que surgem ao se colocar lado a lado uma reflexão teórica sobre o lugar da tradição discursiva no campo da historiografia e, de outro, o atual panorama de pesquisa em Cinema Novo produzida pelos corpos discentes dos Programas de Pós-Graduação de cinco universidades federais brasileiras, baseando-se em uma análise quantitativa bibliométrica. A fundamentação teórica que guia o estudo passa por autores dos Estudos Culturais (Giddens, Hall), perspectivas críticas dos discursos históricos (Derrida, Ferro, Murphey, Iggers) e saberes da ciência da informação (Caregnato e Mutti, Araújo, Stumpf e Branco, Yu e Ding). A justificativa encontrada foi a ausência de uma revisão dos dados sobre pesquisa em Cinema Novo em teses e dissertações no atual estado da arte. A conclusão do estudo aponta para uma hegemonia referencial e uma tradição discursiva sobre o tema. Essa afirmação se organiza ao redor de quatro autores encontrados, referenciados numa proporção muito maior do que as demais fontes historiográficas.

Palavras-chave: *Historiografia. Cinema Novo brasileiro. Existencialismo. Tradição discursiva.*

* Roteirista formado pela Unisinos. Doutorando do PPGCOM/UFRGS com projeto em História do Cinema Brasileiro. Pesquisador do LIS-PROAV, grupo de pesquisa em audiovisual da UFRGS.

Introdução

O historiador Nowell-Smith (1997) comenta que o cinema é o maior mistério não resolvido entre a arte e a indústria. Para ele, historiografar esse “fenômeno mágico das imagens em movimento”¹, seu percurso e evolução, é uma tarefa que só pode ser atingida ao se contemplar o fato de que a própria existência do cinema demanda da arte e da indústria um esforço muito particular não encontrado em nenhuma outra manifestação artística. Em uma perspectiva complementar, Bordwell e Thompson (2012) propõem que a historiografia do cinema, ao considerar a influência social e cultural sobre os filmes realizados, é capaz de recontar para as pessoas, em diferentes, épocas, os traços da sociedade que possibilitou cada filme. Ainda, os autores lançam a hipótese de que talvez não exista uma história do cinema, mas *histórias* sobre cinema. Essa hipótese se caracteriza pela grande diversidade de evidências estéticas, nacionalidades e técnicas que, se contempladas por diferentes lados, levam os historiadores a diferentes conclusões sobre a própria história do cinema.

Com a história do cinema brasileiro e, no caso deste artigo em particular, do Cinema Novo², não é diferente. Silva e Pellenz (2007, p. 5) observam que para se pensar o CN é preciso compreender sua experimentação “a partir dos modelos vigentes à sua época”, e esse exercício está imbricado por relações micropolíticas com a cultura, transgressões e experimentações estéticas. Mantendo essas considerações no horizonte e olhando para a pesquisa e historiografia do cinema brasileiro, considera-se o seguinte questionamento: ao colocar, de um lado, uma reflexão sobre historiografia e hegemonia, e, de outro, um olhar sobre o campo de estudos da história do CN brasileiro, que considerações podem ser inferidas sobre uma tradição discursiva historiográfica?

Os objetivos traçados para construir uma resposta para essa pergunta são: a) apresentar uma reflexão sobre características ontológicas da historiografia, sedimentação de Sentidos, perspectivas e fontes; b) apresentar um ponto de vista sobre a pesquisa em CN por meio de dados bibliométricos que contemplam as referências historiográficas; c) apontar considerações sobre hegemonia e tradição discursiva, sustentadas pelos dados coletados.

O primeiro objetivo é atravessado por um choque entre, de um lado, algumas perspectivas dos Estudos Culturais nas vozes de Escosteguy (2001), Giddens (1990), Hall e Maharaj (1999) e Hall (2006) e, de

1 Uma alusão à recorrente descrição do período do primeiro cinema. (Cf. BORDWELL; THOMPSON, 2012)

2 Doravante também referido como CN.

outro, a arguição para não perenidade dos Significados e discursos trabalhada por Derrida (1998). Ao tratar da historiografia, são referenciados textos de impacto na área como os de Ferro (1984), Iggers, Wang e Mukherjee (2013), Murphey (2009) e Pataut (2009).

Com a intenção de entender como as fontes historiográficas do CN aparecem na produção discente de pós-graduação, introduz-se, com o segundo objetivo, um panorama bibliométrico contemplando a existência de trabalhos em cinco universidades federais, uma de cada região do país. O critério de seleção utilizado para a escolha das universidades foi a nota mais alta por região no quesito “Produção Intelectual” na avaliação trienal da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal do Ensino Superior (Capes) para o grupo de Ciências Sociais Aplicadas I (BRASIL, 2013). As entidades de ensino elencadas foram: Universidade Federal de Santa Maria (UFSM), região Sul; Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Sudeste; Universidade de Brasília (UnB), Centro-Oeste; Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN)³, Nordeste; e Universidade Federal do Pará (UFPA), Região Norte. Diante do número total de universidades federais, que ao fim do primeiro semestre de 2015 foi de 63, uma amostragem de apenas 5 universidades corresponde apenas a aproximados 8% do todo. Entretanto, mesmo na sua condição de parcela pequena de amostragem, percebeu-se um panorama geral da pesquisa com indicadores e dados que trazem novas perspectivas para o campo, tais como a densidade de incidência de determinadas fontes e os dados quantitativos de produção acadêmica que tocam a historiografia do cinema. A ancoragem teórica dessa parte da reflexão é elaborada com o apoio de noções de ciência da informação, métrica de citação e bibliometria trazidos por Caregnato e Mutti (2006), Araújo (2011), Stumpf e Branco (2010), Yu e Ding (2014).

Por sua vez, o terceiro objetivo se organiza ao redor de reflexões sobre os dados coletados e cruzamentos com os apontamentos teóricos trazidos. As inferências elaboradas consideram questões como os *lugares de fala* das produções acadêmicas, modelagem político-ideológica da hegemonia discursiva e concepção de uma tradição historiográfica particular do CN.

Neste texto, contribui-se para revisar/atualizar as perspectivas históricas do cinema brasileiro, averiguando a existência de um olhar hegemônico incapaz de (re)construir um momento histórico com maior riqueza de relevos e detalhes. O que motiva e justifica investigar a produção circunscrita nas universidades federais é o fato de que tanto a

3 É importante notar que a Universidade Federal da Bahia (UFBA) possui uma nota superior, porém sua base de dados de teses e dissertações encontrou-se fora do ar durante a elaboração deste artigo, final do primeiro semestre de 2015 e início do segundo semestre de 2015.

produção fílmica nacional quanto a produção teórica, ambas em número bastante significativo do montante total, são financiadas por incentivo do governo federal, de um lado via Agência Nacional de Cinema (Ancine) e de outro, via Ministério da Educação (MEC). Buscou-se, também, justificativa na ausência de um estudo panorâmico da produção científica e historiográfica do cinema nacional. Há ainda, nessa reflexão, uma tentativa de contribuir para a disseminação do conhecimento e popularização dos aspectos historiográficos da cultura brasileira.

Tradição discursiva: perspectivas teóricas e historiográficas

Ao propor uma cartografia historiográfica dos estudos culturais, Escosteguy (2001) sublinha o surgimento de estudos e pesquisas de autores fundantes do tema, como Hoggart, Williams, Thompson e Hall, no final da década de 1950 e com reflexos até os dias de hoje. Ainda, segundo a autora, as percepções desses autores possibilitaram uma visão da cultura como algo não homogêneo e não passivo, mas plural e minado de intervenções ativas. Embora não se configure como uma disciplina (ESCOSTEGUY, 2001), os Estudos Culturais agregam esforços teóricos de diversas disciplinas que se interseccionam no mapeamento de aspectos da sociedade, relações de poder e questões sócio-históricas. Os resultados desse tipo de atividade enriquecem nossas perspectivas sobre aquilo que integra uma Cultura e têm inúmeros outros usos dentro e fora da academia.

Seguindo a herança dos Estudos Culturais, percebe-se que um dos olhares possíveis sobre os discursos acadêmicos preocupados com a análise da Cultura se organizam ao redor de um esforço em desvelar a organização de um fenômeno, produto, processo ou um consumo. Esse tipo de atividade resulta na construção de uma leitura capaz de nos orientar na percepção de:

- a) estruturas de significação;
- b) códigos utilizados e implementados;
- c) considerações de relação de poder e influência ideológica;
- d) reflexões sobre como nos apropriamos de dados objetos.

Mesmo a menos sistemática revisão bibliográfica pode construir o vasto quadro teórico de propostas analíticas que tocam esses quatro pontos levantados. Trata-se de estudos filosóficos, historiográficos e críticos, que, ao repetirem metodologias, abstração de sentidos, teias de relações, rede de citações e fontes, acabam legitimando uma unidade de

visão sobre algo (O'BRIEN, 2006). Dessa maneira, estabelece-se uma tradição discursiva sobre um objeto. Embora esse tipo de atividade seja de grande valor para a sistematização do conhecimento e disseminação da informação, ele traz consigo um problema: uma historiografia circunscrita por um grupo pequeno de fontes, que pode mudar conforme a ideologia vigente, mas sempre se organiza como um grupo restrito (FERRO, 1984). O que se pode entender com isso é a ocorrência de um olhar tradicional(izado), hegemônico e que, talvez, não se dê conta da potencialidade expressa por um objeto cultural ou mesmo da sua perspectiva histórica.

O filósofo da historiografia Pataut, no texto *O antirrealismo do passado*⁴ (PATAUT, 2009), comenta que é muito comum aparecer no discurso histórico um valor simbólico de realismo sobre o passado. Essa valoração simbólica-realista tenta descrever o mundo por meio de uma posição atemporal, que, para o autor, gera um espécie de ponto de vista epistemológico que parte de um exílio cósmico. Entretanto, Pataut critica esta posição ao afirmar que a relevância sobre as afirmações discursivas do passado precisam refletir-se em evidências cuja relevância não foi abalada pela própria evolução do pensamento humano. De modo complementar, Ferro, historiador e crítico da historiografia comenta, na conclusão de sua obra *Use and abuse of history and how the past is taught* (FERRO, 1984), que através de todas as épocas e culturas a história se ramifica por diferentes centros com suas próprias idiossincrasias, formas, normas e demandas. Nesses diferentes centros, para ele, há uma tradição, ou institucionalização da história, que ocorre por relação de dominância e, ao expressar a história pautada por uma política ou ideologia dominante, possibilitando, assim, sempre mudar seus referenciais e pontos de vista e hierarquia de fontes. Em hipótese, a legitimação e repetição dos discursos históricos e suas fontes podem acarretar em uma tradição⁵ de dupla perspectiva:

- a) contar, e/ou privilegiar, um determinado grupo de fatos;
- b) perpetuar uma forma de se referenciar a um grupo de fatos.

Atentando para uma imersão nessa perspectiva, pode-se aproximá-la da fala de Giddens (1990, p. 38), que aponta:

A tradição é um meio de lidar com o tempo e o espaço, inserindo qualquer atividade ou experiência particular na continuidade do passado, presente e futuro, os quais, por sua vez, são estruturados por práticas sociais recorrentes.

4 Tradução do autor, no original: *Anti-realism about the past*, obra não traduzida para o português até o fim da elaboração deste artigo.

5 Observando seu conceito como: um padrão de pensamento ou ação herdado e relacionado a um grupo de práticas (definição pessoal composta em síntese de dicionários das línguas portuguesa, inglesa e alemã).

Assim, inerente ao pensamento historiográfico e à sua possível matiz de “reocorrência”, surgem questões como: A serviço de quem um discurso histórico está atrelado? Como a natureza pública dos eventos se organiza na autoralidade e intenção do relato? Como a ponderação ética pode ajudar a refinar uma noção de fidelidade de um panorama e uma descrição? Como o relato, discurso amparado por uma coleção de fontes, e a própria escolha das palavras dá conta das potencialidades latentes do objeto que observa?

Diante desse recorte, uma atitude cética em relação à historiografia talvez seja salutar. Essa impressão, que nasce de maneira intuitiva, subjetiva e pessoal, parece ganhar sustentação e talvez certo grau de legitimidade, ao se observar os conjuntos inumeráveis de “propostas históricas” e colocá-las sob o escrutínio do texto *Estrutura, signo e jogo no discurso das ciências humanas*, de Derrida, uma fala apresentada na Johns Hopkins University, em 1966, e depois publicada como parte do livro *Escrita e diferença* no ano posterior. Esse ceticismo, à luz de Derrida, organiza-se como uma perspectiva crítica em relação à dominância e à tradição de determinados discursos históricos simbolicamente “tomados” como totalizantes.

Embora sua reflexão parta de uma crítica ao estruturalismo lógico e a dominância de uma valoração de verdade imanente ao discurso versado em linguagem, Derrida (1998) comenta, logo no segundo parágrafo de sua fala transcrita, que certos discursos históricos são colocados em uma situação privilegiada-central e vinculados arbitrariamente a um ponto de presença. Adiante, o autor comenta:

Efetivamente, o que parece mais sedutor nesta pesquisa crítica de um novo estatuto é o abandono declarado de toda referência a um centro, a um sujeito, a uma referência privilegiada, a uma origem ou a uma *arquia* absoluta. (DERRIDA, 1998, p. 243)

Egée-Kuehne (2005), no artigo *Right to humanities: of faith and the new humanities*⁶, vê a leitura da crítica derrideana como uma maneira de questionar o impacto de determinadas inferências dos discursos historiográficos e sistematiza o olhar de Derrida como uma reavaliação da possibilidade de fixação do sentido como a parte mais vulnerável tanto dos sistemas filosóficos quanto das perspectivas históricas. O Significado transcendente pelo qual Saussure procura, ainda segundo Derrida, é nada além de elusivo e, assim, inatingível. Ele é sempre corrompido pela sua *substitutibilidade* e condições circunstanciais. Contemplar uma

6 Ainda sem tradução para o português, mas em tradução nossa: *Direito às humanidades: da fé e as novas humanidades*.

verdade por meio de sua tradição histórica e discursiva, tomando-a como perene, é um exercício em miopia. Se a produção de sentido está relacionada com a leitura de um signo (ou conjunto) em seu contexto, só pode ser extraído de tal signo o sentido fixado pelo contexto de quem o lê. A crítica que surge aqui em relação à historiografia é que ela não pode pautar sua legitimidade por si mesma.

É possível contender que tais inconsistências do *logos* para Derrida possam estar equiparadas, em termos de ramificação de sentidos e perspectivas, às discontinuidades da modernidade apontadas por Giddens (1990, p. 11), que, em suas próprias palavras, aponta que “a história não tem a forma ‘totalizada’ que lhe é atribuída por suas concepções evolucionárias” e, logo adiante no mesmo parágrafo: “Desconstruir o evolucionismo social significa aceitar que a história não pode ser vista como uma unidade, ou como refletindo certos princípios unificadores de organização e transformação”.

Em complemento à proposta de Giddens (1990), Hall (1977) pode ajudar a construir um entendimento da tradição discursiva historiográfica como uma implicação hegemônica. O termo “hegemonia” surge como algo muito caro para os estudos da política, da ideologia e da cultura. De modo geral, é utilizado para descrever um efeito e um processo de dominação pelo qual um grupo ou classe ganha um lugar de imposição sobre outra, gerando, assim, uma relação de subordinação. Para Hall (1977), o que caracteriza a hegemonia de algo é a sua qualidade espontânea, a opacidade de suas premissas e engrenagens e sua inserção nas lógicas do senso comum e esquemas centralizadores de produção de sentido.

Diferentemente de Derrida, então, Hall propõe que a hegemonia de uma cultura (*ergo* de uma determinada tradição discursiva) não se dá por uma coerção ou imposição dogmática, mas por duas vias *falsamente* inclusivas de outras perspectivas:

a) pela limitação de opções sugeridas pela ideologia vigente, isto é, embora se reconheça a existência de outras visões e culturas seu acesso se restringe ao que é mediado por uma cultura dominante;

b) por um processo de negociação em que aquilo que é entendido como “hegemônico” coopta elementos identitários de outras culturas para facilitar a assimilação de uma proposta maior, mas não inclusiva.

Essas duas vias, trazidas aqui por entendimentos dos textos de Hall e Maharaj (1999), *Annotations: modernity and difference* n. 6, e Hall (2006), *A identidade cultural na pós-modernidade*, ajudam a explorar a ideia de uma cultura como distante de uma estrutura homogênea, mas que

direciona a leitura dos possíveis sentidos de seus produtos e processos em uma direção que vai ao encontro da manutenção da cultura vigente, embora, de maneira marginal, ainda não domesticada pela tradição ou hegemonia, existam questões contraculturais coabitando com a hegemonia.

Mesmo na ausência de um sentido logocêntrico, pode-se perceber a possibilidade de um discurso mais ocorrente e impositivo que outros. Há uma lógica por trás desta afirmação: só existe uma possibilidade de hegemonia se existe uma contraparte não hegemônica. Para que um discurso seja hegemônico é preciso que ele vença uma concorrência com outros discursos. Isso, para Hall, ocorre muito em razão de uma imposição ideológica vertical, proposta partindo de uma estrutura de maior poder simbólico e político até sua outra ponta, na qual há pouca capacidade crítica da condição ideológica na recepção do discurso ou pouca influência do discurso que se opõe ao que está na posição hegemônica. O Sentido que está na posição hegemônica goza de uma caracterização particular de valor de verdade, enquanto o que está na posição contra-hegemônica sustenta sua caracterização como verdade por uma minoria de usos (normalmente vinculada a um grupo social/político) e ocorrências em *locus* discursivos especiais em que não se concebe, totalmente ou parcialmente, a legitimidade de um discurso hegemônico.

Embora as metodologias para esse tipo de averiguação sejam limitadas, é possível observar (com análises de conteúdo e de discurso) a predominância de certos discursos, por meio de que atributos eles são categorizados e descritos, quais sentidos são atribuídos a eles e como se dá sua teia de relações. Já por um viés bibliométrico é possível observar as quantidades e ocorrências de tipos e fontes discursivas e como elas se organizam como uma perspectiva dominante sobre um assunto. A sessão seguinte do estudo vai na direção da investigação bibliométrica para melhor compreender as possibilidades de hegemonia nos discursos historiográficos.

Cinema Novo em números: dados do campo para considerações historiográficas

Ao abordar a questão da divulgação científica, Targino (2000) comenta que há um embate recorrente entre demandas sociais e os diferentes impactos e necessidades da ciência. Esse conflito gera novas respostas para problemas e crises sociais recorrentes dos quais o próprio avanço da ciência é fruto. Dessa maneira, num jogo de avanço e recuo, instituem-se e são reconsideradas as teorias que dão maior grau de relevo para o conjunto de maneiras possíveis de perceber a humanidade. Nessa perspectiva, a autora sublinha que é preciso visitar e atualizar as

perspectivas que se colocam como absolutas e autossuficientes. Num esforço complementar ao de Targino (2000), Vanti (2002), propõe que uma das contribuições valiosas para a revisão do conhecimento está na avaliação quantitativa e qualitativa que os saberes da infometria podem propor. A pesquisadora lista inúmeras funcionalidades para a bibliometria, ou análise infométrica, e, nesse espírito de revisão-crítica do que já foi pensado, sobressaem usos como “identificar as tendências e o crescimento do conhecimento em uma área”, “prever as tendências de publicação”, “estudar a dispersão e a obsolescência da literatura científica”, e “analisar os processos de citação e cocitação”. Stumpf e Branco (2010) corroboram tais ideias ao comentar que a análise da divulgação do conhecimento em publicações científicas pode ser uma ferramenta válida para traçar as trajetórias do saber e a dinâmica de comunicabilidade das inferências e achados.

Assim, um panorama bibliométrico da pesquisa e historiografia do cinema brasileiro, em particular do CN, pode nos ajudar a compreender as idiossincrasias da própria historiografia numa perspectiva horizontal, capaz de descrever com maior riqueza de detalhes suas fontes e seus discursos tradicionais/traditionalizados – e talvez até desconstruir dada tradição. Essa afirmativa parece ir ao encontro do que Araújo (2011, p. 150) propõe como objetivo final de toda e qualquer investigação científica: “Poder evidenciar fatos que estão correlacionados numa visão mais geral do que apenas explicando um fato isolado; podendo provar suposições levantadas”. Há uma hipótese aqui também de que a recorrência de citações e fontes, como estabelece Macias-Chapula (1998), gera crédito e reconhecimento na ciência, mesmo na discordância com as proposições, algo que está emaranhado na dinâmica de valores simbólicos da estruturação do campo.

Tentando compreender as dinâmicas bibliométricas da pesquisa sobre o CN, é possível perceber, mesmo que por fragmentos geográficos, como se organiza esse subcampo de estudo, como se dão suas filiações teóricas, densidade e diversidade de fontes. A coleta de dados se restringiu aos bancos digitais de teses e dissertações das universidades envolvidas, e o descritor de busca foi a expressão “Cinema Novo”. Essa escolha se deu por uma lógica de vínculo de um dado material a seu descritor, assumindo que a escolha da autora, autor e/ou grupo de autores por uma palavra-chave pode influenciar, estabelecer e legitimar o vínculo de seu trabalho com um nicho de pesquisa (YU; DING, 2014).

Os dados tabulados são apresentados da seguinte maneira: notas gerais; tabela de fontes e trabalhos em cada universidade; tabela de fontes sobre CN em cada trabalho em cada universidade; tabela de autores mais citados por universidade; tabela de obras mais citadas por universidade.

De modo geral, a coleta de dados não pode ser descrita como uma

tarefas simples. Foram encontradas muitas dificuldades com a *usabilidade* dos sistemas de busca, ferramentas de refinamento e estabilidade dos servidores das universidades. Não foi possível detectar um padrão nos campos de busca e opções avançadas; cada base de dados apresentou, num primeiro momento, uma necessidade de aprendizado de seu funcionamento, sendo o mais fácil (rápido dimensionamento dos resultados e sua leitura) o da UFMG, seguido pelo da UNB, da UFPA, da UFRN e da UFSM.

A primeira tabela apresenta o número de trabalhos encontrados em cada universidade, a filiação de sua produção a um programa de pós-graduação e o número de fontes sobre a história do CN utilizadas nos trabalhos. A segunda e a terceira tabelas são uma expansão da primeira: nelas são apresentados a autoria e título dos trabalhos e o número de fontes em utilizadas em cada um deles. A quarta tabela informa os autores mais citados em cada universidade, o número de trabalhos em que aparecem e com qual ocorrência. Por ocorrência entende-se a referência a determinada obra de uma dada autoria. Por fim, a quinta e última tabela apresenta as obras mais referenciadas em cada universidade, seus autores e sua ocorrência.

A seguir, seguem as tabelas com os dados encontrados. No total, foram encontradas seis dissertações de mestrado, quatro na UFMG, duas na UNB e nenhuma na UFSM, UFRN e UFPA. Também não foi encontrada nenhuma tese de doutorado sobre o tema nas bases das cinco universidades pesquisadas.

TABELA 1

Trabalhos encontrados, filiação acadêmica e número de fontes historiográficas do CN

Universidade	PPG	Trabalhos	Nº de fontes
UFSM	-	Zero	Zero
UFMG	Artes História Letras (2)	4 dissertações	48
UNB	Teoria literária e literaturas História	2 dissertações	27
UFRN	-	Zero	Zero
UFPA	-	Zero	Zero

Fonte: Elaborada pelo autor com dados coletados na pesquisa.

Na TAB. 1, mostra-se o panorama geral encontrado. Chama a atenção o fato de que em cinco universidades apenas em duas foi desenvolvida alguma pesquisa por parte do corpo discente, em forma de dissertação e tese, sobre o tema do CN brasileiro. Outra questão a ser sublinhada é o fato de que em nenhum dos casos encontrados foi detectada uma filiação a um programa de pós-graduação em Comunicação, um campo historicamente caracterizado como lugar de fala das investigações sobre cinema e audiovisual.

TABELA 2

Descrição detalhada por autoria, título do trabalho e número de fontes usadas na UFMG

PPG	Autoria (ano)	Título	Nº de fontes
Artes	Adriane Maria Puresa Fonseca (2012)	Os errantes do cinema marginal	7
História	Luis Fernando Amâncio Santos (2012)	Ação, logo, cinema: o engajamento político do movimento de Cinema Novo a partir de sua produção escrita e do filme "Garrincha, alegria do povo" (1963)	19
Letras: Estudos literários	Pablo Alexandre Gobira de Souza-Ricardo (2007)	Utopia selvagem, de Darcy Ribeiro e A Idade da Terra, de Glauber Rocha: o visível, as vozes e a antropofagia	8
Letras: Estudos literários	Roberta Ellen Canuto (2006)	O Bandido da Luz Vermelha: por um cinema sem limite	14

Fonte: Elaborada pelo autor com dados coletados na pesquisa.

TABELA 3

Descrição detalhada por autoria, título do trabalho e número de fontes usadas na UnB

PPG	Autoria (ano)	Trabalhos	Nº de fontes
História	Salatiel Ribeiro Gomes (2010)	História e cinema: sertão e redenção em Deus e o Diabo na Terra do Sol	11
Letras: teoria literária e Literaturas	Adeilton Lima da Silva (2007)	A estética teatral no cinema de Glauber Rocha (Artaud e Brecht)	16

Fonte: Elaborada pelo autor com dados coletados na pesquisa.

Nas TAB. 2 e 3, foi possível perceber termos nos títulos dos trabalhos que os remetem ao “universo” do cinema marginal, um movimento concomitante, ou integrante ou não, do CN (não há consenso na discussão teórica). Também é notável o fato de que três dos sete trabalhos referenciam o cineasta Glauber Rocha.

TABELA 4

Dados de maior ocorrência⁷ de autores por universidade

Universidade	Autores	Ocorrência	Nº de Trabalhos
UFMG	Ismail Xavier	10	3
	Glauber Rocha	7	4
	Jean-Claude Bernardet	5	3
	Fernão Ramos	5	3
	Raquel Gerber	3	1
	Jorge Schwartz	2	2
	Rogério Sganzerla	2	1
UNB	Glauber Rocha	8	2
	Ismail Xavier	5	2
	Jean-Claude Bernardet	2	1

Fonte: Elaborada pelo autor com dados coletados na pesquisa.

Na TAB. 4 são apresentados os autores com mais obras citadas – por exemplo: Fernão Ramos teve cinco obras referenciadas em três trabalhos na UFMG, contando reincidência de uma mesma obra em trabalhos diferentes. O que essa tabela aparenta ilustrar, mesmo na sua pequena amostragem, é o “alto volume” de quatro vezes da história do CN: Ismail Xavier e Glauber Rocha, com quinze referências no total, Jean-Claude Bernardet com sete e Fernão Ramos com cinco. O dado que mais salta aos olhos nesta tabela é o fato de que recorrer às obras de Bernardet, Ramos, Rocha e Xavier corresponde a 85% das ocorrências bibliográficas com mais de uma ocorrência nos trabalhos.

⁷ Por ocorrência entende-se a referência a determinada obra de uma dada autoria. Dados apresentados pelo corte de no mínimo de duas ocorrências.

TABELA 5
Obras mais citadas

Universidade	Obras	Ocorrência
UFMG	Alegorias do subdesenvolvimento (XAVIER, 1993)	3
	Cinema brasileiro moderno (XAVIER, 2006)	2
	Cinema Mariginal 1968/1973 (RAMOS, 1978)	2
	Cinema: trajetória no subdesenvolvimento (GOMES, 1996)	2
	História do cinema brasileiro (RAMOS, 1987)	2
	O voo dos anjos (BERNARDET, 1990)	2
	Revolução do Cinema Novo (ROCHA, 1981)	2
	Sertão mar (XAVIER, 1983)	2
	Uma estética da fome (ROCHA, 1965)	2
	Vanguardas latino-americanas (SCHWARTZ, 1995)	2
UNB	Sertão mar (XAVIER, 2007, 1983)	2
	Revolução do Cinema Novo (ROCHA, 2004, 1981)	2
	Revisão crítica do cinema brasileiro (ROCHA, 2003)	2
	Cartas ao mundo (ROCHA, 1997)	2
	Glauber Rocha, esse vulcão (GOMES, 1997)	2

Fonte: Elaborada pelo autor com dados coletados na pesquisa.

Nesta última tabela, há mais clareza para o que foi entendido na tabela anterior. Com ela é possível perceber o alto impacto dos trabalhos de Xavier, Rocha e Ramos. Por meio desses dados também é possível hipotetizar a existência de uma dependência de determinado grupo de fontes históricas para referenciar e atualizar as problematizações encontradas no CN.

Conclusão

Neste estudo, buscou-se refletir sobre algumas das inferências possíveis ao se atravessar um panorama da pesquisa em história do CN com uma reflexão sobre a possibilidade de uma tradição discursiva e seu contraponto na voz de Derrida. Para tanto, foi central o entendimento de que os estudos da cultura desvelam códigos e estruturas de produção de sentido e que essas questões desveladas também são inerentes à análise do discurso historiográfico. A compreensão dessas questões ajudou a compreender a ontologia de um discurso hegemônico. Embora Derrida (1998) deixe clara a impossibilidade de uma estrutura central cujo sentido emanado seja perene, os Estudos Culturais assinalam na direção de que, mesmo não sendo possível um Sentido perene, há um Sentido que opera mediante um efeito e processo de hegemonia.

A leitura dos dados coletados e o agrupamento das vozes de maior ocorrência em um “uníssono” de hegemonia discursiva retoma uma questão central que se tentou trabalhar neste estudo: sempre ressaltando o tamanho da amostragem, e, mesmo na sua condição material em relação a um todo que se sabe que é muito maior, pode-se perceber uma tendência a se circunscreverem as demandas de “falas históricas” do CN em um grupo muito pequeno de autores: Ismail Xavier, Glauber Rocha, Jean-Claude Bernardet, Fernão Ramos. Esses nomes produzem um conhecimento importantíssimo sobre a cultura brasileira. Não se está aqui criticando suas contribuições, mas tentando construir uma reflexão sobre a própria condição histórica do cinema brasileiro. Retomando Derrida, talvez seja salutar olhar com *qualquer* grau de ceticismo condições ou inferências da totalidade daquilo que foi o CN enquanto centralizadas somente na perspectiva desses autores. Eles versam sobre muitos temas no CN, falam sobre muitos críticos, autores e contextualizações sociais e políticas da época, mas a própria condição de Sujeito e agente histórico desses elementos acaba virando Objeto na fala dos autores e, dessa maneira, coloca em ação um processo que tem como característica o apagamento do refinamento do relevo histórico, uma vez que ele se limita ao processo de determinada hegemonia discursiva.

Se o CN for entendido como uma “resposta” a um contexto social e político prévio, pela voz de Glauber Rocha ele foi consolidado pela hegemonia de uma reflexão sociológica, tanto de reflexo crítico quanto na própria produção fílmica. Essa hegemonia sociológica é sensível nos dados coletados, e uma das coisas notadas que ela traz é um “sentimento” de apagamento de outras questões tratadas pelo CN, como as comédias e os dramas humanistas urbanos que não exploraram o conflito do homem com o sertão ou com a fé, mas consigo mesmo.

A possibilidade de quebra com a tradição discursiva permanece latente nos textos das vozes hegemônicas, demandando, assim, um estudo futuro de ordem qualitativa, num esforço capaz de mapear as categorizações discursivas possíveis que fogem ao grande grupo das preocupações sociológicas e, marcando sua diferença, organizam-se de maneira humanista e voltam do sertão para a cidade.

Reflections on the discursive tradition in the current research and historiographical panorama of the New Cinema

Abstract

This study reflects on the discursive tradition in the historiography of the Brazilian New Cinema. The aim is to ascertain and report the considerations that arise when a theoretical reflection on the place of discursive tradition in the field of historiography is put side by side with the current panorama of New Cinema research produced by the student bodies of Postgraduate Programs at five Brazilian federal universities, based on a bibliometric quantitative analysis. The theoretical framework that guides the study includes the authors of Cultural Studies (Giddens, Hall), critical perspectives of historical discourse (Derrida, Ferro, Murphey, Iggers), and the knowledge of information science (Caregnato and Mutti, Araújo, Stumpf, and Branco, Yu, and Ding). Justification for the study was the absence of a review of data on research in New Cinema in theses and dissertations in the current state of the art. The conclusion points to a reference hegemony and a discursive tradition on the subject. This statement is organized around four authors, referenced a much higher proportion than other historiographical sources.

Keywords: *Historiography. Brazilian New Cinema. Existentialism. Discursive Tradition.*

Referências

ARAÚJO, Gabriela Klemberg. *Revista Em Questão: características, perfil e tendências da autoria*. 2011. 87 f. Monografia (Trabalho de Conclusão de Curso) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2011. Disponível em: <<https://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/.../000819880.pdf?...1>>. Acesso em: 25 jun. 2015.

BORDWELL, David; THOMPSON, Kristen. *Film history: an introduction*. New York, McGraw-Hill Higher Education, 2012.

BRASIL. Ministério da Educação. Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior. *Documento de área 2013: avaliação da área de ciências sociais aplicadas I*. 2013. Disponível em: <http://www.capes.gov.br/images/stories/download/avaliacaotrienal/Docs_de_area/Ciencias_Sociais_Aplicadas_doc_area_e_comissão.pdf>. Acesso em: 20 maio 2015.

CAREGNATO, Rita C. A.; MUTTI, Regina. Pesquisa qualitativa: análise de discurso *vs.* análise de conteúdo. *Texto Contexto: enfermagem*, Florianópolis, v. 15, n. 4, p. 679-684, 2006.

DERRIDA, Jacques. Estrutura, signo e jogo no discurso das ciências humanas. In: _____. *A escritura e a diferença*. São Paulo, SP: Perspectiva, 1998.

EGÉA-KEUHNE, Denise. Right to humanities: of faith and the new humanities. In: TRIFONAS, Peter; PETERS, Michael (Org.). *Deconstructing Derrida*. Nova Iorque: Palgrave Macmillan, 2005.

ESCOSTEGUY, Ana Carolina. Os estudos culturais. In: HOHFELDT, Antonio; FRANÇA, Vera; MARTINO, Luiz C. (Org.). *Teorias da comunicação: conceitos, escolas e tendências*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2001. p. 151–170.

FERRO, Marc. *Use and abuse of history or how the past is taught*. New York, NY, EUA: Rosemont Publishing, [1984].

GIDDENS, Anthony. *As consequências da modernidade*. São Paulo, SP: Unesp, 1990.

HALL, Stuart. *Identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro, RJ: DPoA, 2006.

HALL, Stuart; MAHARAJ, Sarat. Modernity and difference: annotations n. 6. Londres: Institute of International Visual Arts (Iniva), 1999.

IGGERS, Georg; WANG, Q. Edward; MUKHERJEE, Supriya. *A global history of modern historiography*. 2. ed. Londres, RU: Routledge, 2013.

MACIAS-CHAPULA, Cesar. O papel da infometria e da cienciométrica e sua perspectiva nacional e internacional. *Ciência da Informação*, Brasília, DF, v. 27, n. 2, p. 134–140, maio/ago. 1998. Disponível em: <www.tce.sc.gov.br/files/file/biblioteca/o_papel_da_infometria.pdf>. Acesso em: 16 abr. 2015.

MURPHEY, Murray. Realism about the past. In: TUCKER, Aviezer (Org.). *A companion to the philosophy of history and historiography*. Londres, RU: Blackwell, 2009.

NOWELL-SMITH, Geoffrey. General introduction. In: _____ (Org.). *The Oxford history of world cinema*. Oxford, RU: Oxford University Press, 1997.

O'BRIEN, Patrick. Historiographical traditions and modern imperatives for the restoration of global history. *Journal of Global History*, Londres, v. 1, n. 1, p. 3–39, 2006. Disponível em: <journals.cambridge.org/article_S1740022806000027>. Acesso em: 16 abr. 2015.

PATAUT, Fabrice. The anti-realism about the past. In: TUCKER, Aviezer (Org.). *A companion to the philosophy of history and historiography*. Londres, RU: Blackwell, 2009.

SILVA, Alexandre Rocha da; PELLENZ, Vinícius da Silva. Três durações: Nelson, Glauber e Bressane. *Ciberlegenda*, Niterói, v. 9, n. 18, 2007. Disponível em: <<http://www.uff.br/ciberlegenda/ciberlegendajulhoartigoalexandreecinicius.pdf>>. Acesso em: 17 abr. 2015.

STUMPF, Ida R. C.; BRANCO, Zuleika de Souza. Análise de citações dos artigos da Intercom. *Informação e Informação*, Londrina, v. 15, p. 93–109, 2010. Número Especial. Disponível em: <www.brapi.uffpr.br/download.php?dd=14084>. Acesso em: 1º maio 2015.

TARGINO, Maria Das Graças. Comunicação científica: uma revisão de seus elementos básicos. *Informação e Sociedade: estudos*, João Pessoa, v. 10, n. 2, p. 37–85, 2000.

VANTI, Nadia A. P. Da bibliometria à webometria: uma exploração conceitual dos mecanismos utilizados para medir o registro da informação e a difusão do conhecimento. *Ciência da Informação*, Brasília, v. 31, n. 2, p. 152–162, 2002.

YU, Qi; DING, Ying. Tracing database usage: detecting main paths in database link networks. *Journal of Infometrics*, v. 9, n. 1, 2014. Disponível em: <www.sciencedirect.com/science/article/pii/S1751157714000947>. Acesso em: 1º maio 2015.

Enviado em 13 de setembro de 2015.

Aceito em 20 de novembro de 2015.

Por uma estética do altiplano: tradição e modernidade no cinema indigenista latino-americano

Claudia Regina Adrianzen Lapouble*

Resumo

Neste trabalho, discorre-se acerca das particularidades do denominado cinema indigenista latino-americano. Divido em dois grandes períodos – um da década de 1950 e outro, de caráter mais militante, das décadas de 1960 e 1970 –, essas produções tinham em comum a figura do indígena como protagonista. No primeiro indigenismo, a proposta era “apresentar” o índio à população urbana e ressaltar sua nobreza como representante da tradição nacional; no segundo, o índio era apresentado como personagem forte, combativo, agente de sua própria história: o indígena como o camponês a quem o governo e o crescimento urbano pareciam não enxergar. Procura-se, aqui, aproximar esses dois momentos do indigenismo às teorias segundo as quais a mestiçagem seria a estética própria da América. Uma mestiçagem não apenas observável na população, mas também nas artes e na própria construção identitária dos sujeitos latino-americanos.

Palavras chave: Mestiçagem. Cinema. América Latina. Indigenismo.

* Mestre em Comunicação Social pela Universidade Federal de Minas Gerais. Doutoranda da Université Toulouse Jean Jaurés. Membro da equipe Grecom-Mediapolis do LERASS – Laboratoire d'études et de recherches appliquées em Sciences Sociales.

Identities: entre tradição e modernidade

A sociedade contemporânea, em especial a latino-americana – objeto deste trabalho –, caracteriza-se por uma marcante diversidade de referenciais simbólicos no campo da cultura. O cinema, como expressão de uma cultura de massa, dialoga com esses novos referenciais da contemporaneidade. O percurso será o de visitar as diversas apropriações de estilo feitas por realizadores latino-americanos, com ênfase naqueles da região Andina. Essa perspectiva histórica é importante para melhor entender a proposta estética do indigenismo e tecer uma aproximação entre esse cinema e a mestiçagem¹ que constitui a cultura e a identidade latino-americana.

Na perspectiva de Martin-Barbero (2009), seria a mestiçagem o grande traço que nos constitui na América Latina. Uma mestiçagem que nem sempre é constituída de forma pacífica nem muito menos natural no subcontinente e que continua a se transformar e apresentar desafios nas contemporaneidade. A questão de nossa identidade mestiça está em constante construção e continua em aberto na América Latina.

Quando se aborda a identidade latino-americana, a questão do encontro, nem sempre pacífico, de vários referenciais culturais, de várias identidades é um fator a ser posto em análise. Quem apresenta essa discussão é Canclini (2000), ao afirmar que nosso subcontinente é uma “região de múltiplas culturas”, “culturas híbridas”, que, ao interagirem, resultam em um tecido social que coloca em xeque as perspectivas tradicionais, por meio as quais conceitos como identidade e modernidade são analisados nas ciências sociais.

A construção de uma ideia de América Latina partiu de uma necessidade moderna de homogeneização dessas diferenças, uma necessidade de agregar uma população heterogênea por meio de uma noção de identidade maior que seus fortes traços culturais tradicionais específicos. Isso ocorreu, primeiramente, durante o período colonial, respaldado por uma Igreja Católica, que, na figura dos padres jesuítas, colocou nos nativos uma noção de fé cristã. Essa evangelização foi feita sem, no entanto, como destaca Canclini (2000), conseguir promover a substituição de uma cultura pela outra. Mais tarde, foram os Estados latino-americanos modernos, que, para estabelecer e consolidar sua independência e exercer maior controle sobre as populações dentro das fronteiras de cada país, procuraram agregar os indivíduos ao promover e forjar a ideia de uma identidade nacional. A noção de América Latina, nessa perspectiva,

1 Importante ressaltar que se entende, aqui, a mestiçagem segundo a perspectiva de Martin-Barbero (2009), isto é, como um traço marcante do popular latino-americano. Longe de ser um conceito que remete à assimilação e às tentativas de homogeneização cultural, mas como traço que remete à própria diversidade de referências simbólicas que compõem a cultura e a identidade latino-americanas.

estaria ligada à construção idealizada de um indivíduo típico, membro de uma sociedade uniforme, uma tentativa de forjar um sujeito nacional padrão e homogêneo, que seria o latino-americano, agente da construção de grandes nações modernas.

Esse mesmo Estado, porém, procurou na figura do indígena um símbolo para essa unidade nacional. Embora a população fosse mestiça, resultado da mistura de europeus, africanos e povos indígenas, era o índio o representante original de nossa identidade. O ingrediente forte, o ancestral glorioso. Como reforça Martin-Barbero (2009 p. 263),

convertido em pedra de toque da identidade, o índio passou a ser o único traço que nos resta de autenticidade: esse lugar secreto onde subsiste e se conserva a pureza de nossas raízes culturais. Todo o restante não passa de contaminação e perda de identidade.

Esse ideal de identidade nacional não substitui os outros referenciais tradicionais, que por sua vez passam a coexistir com os elementos simbólicos de culturas de outros países graças à massificação dos meios de comunicação. Essa mescla de elementos simbólicos tem nos centros urbanos seu principal exemplo, sendo esses o espaço onde o “hibridismo multicultural” se manifesta.

É precisamente essa cultura urbana um dos pontos centrais dos estudos de Martin-Barbero, que ele expõe também em “Projetos de modernidade na América Latina”. São as “novas culturas urbanas” (MARTIN-BARBERO, 2008, p. 38), produto não apenas do contato de vários referenciais culturais em um mesmo espaço, como mencionado, mas também de fatores como o processo de urbanização desordenado que ocorreu na maioria de nossos países, a linguagem fragmentada das comunicações e o ideal de rapidez e dinamismo que move o mundo contemporâneo.

Na perspectiva apresentada e defendida por Martin-Barbero (2008), também apresentada por Canclini (2000), as culturas, as referências simbólicas que configuram a modernidade latino-americana são híbridas, plurais e até antagonicas. A modernidade globalizada faz ruir as dicotomias entre moderno e tradicional, primitivo e moderno e rural e urbano. Nas cidades, todos esses universos simbólicos convergem e os meios de comunicação, como televisão e rádio, levam para a o meio rural referências e padrões de gosto típicos do meio urbano, configurando uma dinâmica de referenciais e gostos que ressaltam ainda mais o multiculturalismo híbrido que Martin-Barbero (2009, p. 32) aponta como característica da modernidade latino-americana:

A atual reconfiguração dessas culturas indígenas, camponesas, negras responde não só à evolução dos dispositivos de dominação que a globalização traz consigo, mas também a um efeito derivado desta: a intensificação da comunicação e interação dessas comunidades com outras culturas de cada país e do mundo.

Nessa perspectiva, faz-se necessário que as comunidades, diante dessas novas perspectivas, transcendam as imagens cunhadas por folcloristas, que acreditam que as comunidades devem preservar sua cultura, mantê-la estanca, intocada, transportada no tempo tal e como era antigamente. Ao contrário, segundo ele, as culturas devem se reelaborar simbolicamente, recriar-se, para não serem enterradas pelos novos referenciais e perspectivas da sociedade com a qual estão em contato e da qual, de uma forma ou de outra, também fazem parte.

Essas novas realidades sociais, propiciadas pela modernização globalizada, trazem ainda para as chamadas culturas tradicionais o desafio de ter sobre si mesmas uma visão diferenciada, para que o contato com outras culturas não acabe levando a uma substituição mecânica de referenciais simbólicos. Perspectiva que tem forte relação com a busca ideológica e estética dos documentaristas indigenistas.

Por um cinema mestiço

Os autores que se dedicam ao estudo histórico do cinema, em sua maioria e com especial destaque para o cinema de nosso subcontinente, dentre os quais se destacam Paranaguá e Bernardet, apresentam como prerrogativa a questão da tradição documental da região. Tais autores chamam a atenção, conforme ressaltado acima, para a impossibilidade de se falar em uma “escola documental latino-americana”, seja por uma descontinuidade produtiva na maioria dos países, seja pelas diversas formas de produção observadas:

La pluralidad de tendencias y la diversidad de países coexisten justamente en una región donde las cinematografías han intentado durante décadas una convergencia, con vistas a constituirse en movimiento cultural, aun antes de que las contingencias del mercado y la necesidad de las coproducciones se volvieran inexorables. A pesar de ello, una imagen, mejor dicho, un prejuicio o un estereotipo se confunden con el documental latinoamericano, identificado con una película militante, pobre e improvisada, maniquea y burda, sin estructura ni originalidade. (PARANAGUÁ, 2003, p. 15)

Volta-se, para isso, aos primeiros anos do cinema latino-americano. Nesse momento, a maior parte da produção era documental e os pouquíssimos filmes de ficção se caracterizaram pela tentativa de imitar os modelos europeus do fazer cinematográfico. Nos primeiros filmes, e isso vale tanto para o documental quanto para a ficção, dominar o uso da tecnologia necessária para se fazer cinema representava um desafio para os primeiros realizadores, que consideravam a produção cinematográfica no subcontinente uma forma de se sentirem parte de um processo de modernização, que, dessa forma, os colocaria no mesmo patamar das nações desenvolvidas.

Se durante os primeiros anos de produção cinematográfica na América Latina os filmes de ficção eram ainda poucos e, em sua maioria, realizados por estrangeiros de passagem pelos países da região, a produção de documentários era significativamente maior, realizada nos próprios países (se bem que muitas vezes financiadas por empresas estrangeiras ou estatais) e bem aceita pelo público, havendo até mesmo salas de exibição que se dedicavam exclusivamente à emissão de documentários e de cinejornais, bastante populares à época (PARANAGUÁ, 2003). Essas películas, que poderiam ser consideradas notas para a imprensa, tratavam de fatos do cotidiano ou de grandes acontecimentos, como ocorreu na Revolução Mexicana (1910-1922), durante a qual foi estimulada a produção de filmes documentais para levar informações para as pessoas acerca do levante.

Esses primeiros documentais eram, em sua maioria, produções feitas na estrutura de cinejornais, no estilo do célebre *Pathé Journal* francês. Os filmes, em sua maioria, consistiam de cenas do acontecimento retratado, cobertas por uma narração dos fatos apresentados em imagens. Interessante notar que essas cenas eram, em maior parte, reconstituições, sendo raras, dadas, principalmente, as limitações técnicas do cinematógrafo, as imagens captadas no momento dos acontecimentos. Essas escolhas estilísticas eram, mais do que um estilo da época, as soluções encontradas para dificuldades e limitações técnicas dos equipamentos. Basta lembrar que nos primeiros filmes, mesmo os do cinema sonoro, não se contava com dispositivos de captação do som sincrônico, o que possibilita pensar em um conceito de “ao vivo” diferente do que há nos dias de hoje, com equipamentos de captação simultânea de áudio e vídeo em HD.

A busca por um latino-americano “original” e o primeiro indigenismo

A documentação, predominantemente de acontecimentos políticos, festas folclóricas e populares e eventos culturais, patrocinada por

grandes empresas ou comércios dos centros urbanos, foi cedendo lugar a temas cada vez mais voltados para questões sociais e temáticas politizadas, dada a conjuntura histórica da época. A América latina, nas primeiras décadas do século XX, passava por transformações políticas importantes e via surgir uma onda de mobilizações indígenas e camponesas, que representavam para as populações a esperança de uma sociedade mais justa.

Realizadores, como o mexicano Salvador Toscano, fizeram essa transição das produções quase didáticas a filmes que documentavam a revolução, impulsionados pela necessidade de registrar acontecimentos importantes para a história de seus países. Viajando ao lado de revolucionários como Villa e Zapata, Toscano realizava filmes que registravam as batalhas contra os caudilhos e se configuraram como importante fonte de propaganda, por ter fácil distribuição em cinejornais que encontravam um público numeroso.

Assim como no México, essa motivação dos cineastas por realizar documentários de conteúdo político se observou em países como Bolívia e Cuba, durante as revoluções ali ocorridas – em 1952, na Bolívia e, em 1959, em Cuba. A situação política efervescente e a perspectiva de mudanças estruturais profundas, que essas revoluções prometiam, estimularam a produção de documentários de caráter propagandístico favoráveis aos governos revolucionários.

O cineasta Jorge Ruiz é apontado como um dos principais realizadores desse deslocamento temático do cinema latino-americano, de uma predominância de questões urbanas para uma propulsão dos chamados filmes indigenistas. *Vuelve Sebastiana* (VUELVE, 1953) é talvez o filme mais representativo dentre os primeiros produzidos por Ruiz e também um dos mais importantes do primeiro cinema sonoro boliviano. O filme, em cores, tem uma estrutura semelhante à do filme antropológico de Jean Rouch, com predomínio de planos gerais e narração em voz *off*, apesar de ter sido inteiramente filmado com captação sincrônica do som, e um forte caráter expositivo. A equipe de Ruiz teve a assessoria do antropólogo francês Jean Vellard.

Vuelve Sebastiana conta a história de uma menina Chipaya que um dia saiu de seu povoado para levar seu pequeno rebanho e, em busca de pastos melhores, acabou se afastando e chegando ao território dos Aymara. Atraída pela prosperidade das terras vizinhas a menina se deixou ficar no território do povo rival. Enquanto isso, em terras Chipayas, os familiares de Sebastiana, preocupados com o sumiço da menina, mandaram o avô procurá-la. O velho Chipaya a encontrou e, apesar

da inicial relutância da menina, convenceu-a a voltar com ele para o povoado Chipaya, em um discurso com alto teor moralizante, de não abandono dos seus.

No filme, as belas e bem cuidadas imagens do altiplano boliviano são acompanhadas de uma presença forte da narração em *off*. Trata-se de um narrador que fala aos personagens, explica as imagens postas em cena, penetra na subjetividade dos indivíduos em cena e chega a ser um verdadeiro condutor e intérprete da narrativa encenada. Esse narrador parece, por vezes, traduzir para o espectador as palavras dos personagens. A respeito da peculiar estratégia narrativa que a voz em *off* dá ao filme, escreve Cordova (2007, p. 138):

A través de la extraña estrategia de dirigirse a Sebastiana para decirle que ella no necesita oír porque las está experimentando, la película se está dirigiendo en realidad a la audiencia y realizando para ellos una especie de traducción de la complejidad de la vida y la cultura Chipaya. En este sentido, el narrador le dice a Sebastiana lo que ella está experimentando no para que ella lo sepa, sino para que la audiencia lo entienda. Es más, el narrador le está informando a Sebastiana del modo en que la audiencia occidental está interpretando su comportamiento. Pero como ni Sebastiana ni la comunidad Chipaya eran el público del documental – de hecho, ellos no vieron la película hasta por lo menos veinte años más tarde – lo que la narración hace es occidentalizar el ‘alma íntima’ de los Chipayas, haciéndola comprensible para una sociedad urbana que, debido a la Revolución de 1952, estaba obligada a aceptar a los indígenas como conciudadanos.

Esse filme é tido como marco emblemático do que passou a ser conhecido como “primeiro indigenismo”, em que pela primeira vez se colocou em cena um indígena. Esse indígena foi, no entanto, idealizado como representante cristalizado de um passado glorioso e que agora passava a ser relegado a um mundo rural distante dos centros urbanos e que esse novo cinema devia trazer ao conhecimento do público da cidade. Essa visão do índio faria parte do que Martin-Barbero (2009, p. 263) caracteriza como o discurso de “um nacionalismo populista obcecado pelo “resgate às raízes” e com a perda da identidade, uma identidade a buscar, com certeza, no mundo indígena rural”.

A principal crítica que os novos indigenistas – dos quais se falará com mais detalhe adiante – faziam a esses filmes é que seriam esses filmes produzidos com base em esquemas por demais alheios à tradição indígena, principalmente quanto ao estilo, apesar de importantes

principalmente por terem marcado uma mudança nos temas e no amadurecimento da produção local. A narração em *off*; a predominância de planos gerais e o demasiado esforço de encenação construída presentes nesses filmes seriam, assim, uma repetição de esquemas com os quais os indígenas não se identificavam em sua tradição.

Vuelve Sebastiana, porém, configura-se como um verdadeiro marco nos filmes indigenistas por sua opção de colocar em cena as diferenças culturais e sociais de dois povos indígenas, Aymaras e Chipayas, o que confere singularidade aos grupos. Diferentemente dos filmes até esse momento, os povos indígenas são colocados em cena com suas peculiaridades e conflitos e não apenas como uma massa de indivíduos exóticos, o outro diferente que faz parte do país, mas que era até então apresentado no cinema quase como uma peça arqueológica. (CORDOVA, 2007)

A efervescência política que se observava na América Latina na década de 1950 e início da década de 1960 despertou no campo das artes uma necessidade de repensar as características que se tinham até então na produção artística. A transposição de modelos estrangeiros não fazia mais sentido em uma sociedade em busca de transformações nos antigos padrões políticos e sociais, por meio de movimentos populares. No campo do cinema, observa-se, nesse período, o surgimento de várias revistas especializadas que apresentavam os principais temas de debate da época entre os cineastas: a busca por uma identidade do filme latino-americano, o compromisso social que o cinema deveria ter, sua utilização como veículo de militância política e questões ligadas à crítica do sistema comercial, além da imitação de estereótipos externos. Além disso, o debate em torno do cinema também se dava em cineclubes, que começam a ganhar força na época, e nas universidades e escolas de cinema marginais. Assim, como defende Gálvez (2008, p. 26),

a valorização da perspectiva autoral, dos temas regionais, autênticos e politicamente eficazes, bem como o desenvolvimento de uma estética própria, conformavam a pauta de preocupações dos cineastas que pretendiam inventar um cinema nacional, diferente do cinema europeu e do norte-americano.

Os cineastas da época propunham modificar os cânones cinematográficos em seus países e realizar filmes que contivessem uma marca pessoal, com traços que permitissem identificá-los como genuinamente latino-americanos. Filmes comprometidos com um projeto de igualdade social almejado pelos levantes populares e com os quais toda uma massa de latino-americanos pudesse se identificar. Nasceram assim

movimentos como o *Cinema Novo*, no Brasil, o *Grupo ICAIC*, em Cuba; o *Cine Liberación* e o *Cine de La Base*, na Argentina; o *Comité de Cineastas de La Unidad Popular*, no Chile; a *Cinemateca de los Tres Mundos*, no Uruguai; e o *Grupo Ukamau*, na Bolívia.

Cineastas de países como Bolívia, México, Equador, além de realizadores ligados aos citados movimentos nacionais, empenhavam-se em criar um novo cinema para a América Latina. Esse desejo comum por uma identidade cinematográfica fez com que esses cineastas se juntassem em torno de um movimento que ficou conhecido como *Nuevo Cine Latinoamericano*². Esse movimento tinha como proposta fazer oposição ao *Cine Viejo*, identificado como o cinema do colonizador, alheio por completo à realidade e às particularidades do subcontinente, e que, portanto, não era uma expressão de sua realidade.

Dentro do movimento do *Nuevo Cine Latinoamericano*, existia uma tendência que buscava se vincular aos elementos mais ‘puros’ de uma suposta identidade originária, um resgate da arte popular em detrimento da arte das elites – influenciada principalmente por uma cultura exógena. O foco do interesse concentrou-se na criação de um cinema popular sem pretensões técnicas, que podia ser feito em qualquer lugar e com qualquer tipo de equipamento – profissional ou amador. (GÁLVEZ, 2008, p. 28)

“Por um cinema junto ao povo”

Contemporâneo ao *Nuevo Cine Latinoamericano* – e poderíamos dizer que em certo ponto uma vertente desse movimento – surgiu, nas décadas de 1960 e 1970, principalmente na Bolívia e no Peru, um movimento que ficou conhecido como “segundo indigenismo”, cujo principal realizador foi o boliviano Jorge Sanjines. Em filmes, em sua maioria documentais, mas também incluindo nessa corrente alguns longas de ficção, essa nova fase se caracterizou por filmes que apresentavam um índio diferente daquele idealizado, representante de um glorioso passado

2 O *Nuevo Cine Latinoamericano* nasceu como um movimento propriamente dito do 5º Festival de Viña Del Mar, realizado em 1967 na cidade chilena de Viña Del Mar. Nesse encontro, que esse ano deu especial destaque ao cinema documental, cineastas como os argentinos Raymundo Gleyzer e Octavio Getino, os brasileiros Julio Bressane e Humberto Mauro, os chilenos Miguel Littin e Patricio Guzmán, bem como o boliviano Jorge Sanjines, discutiram questões importantes acerca dos novos rumos que o cinema latino-americano deveria seguir. Essas discussões se deram no *I Encuentro de Cineastas latinoamericanos*, realizado durante o festival. Com o tema “Imperialismo e cultura”, foram debatidos no encontro questões relativas à independência do documentário latino-americano e a necessidade de vinculá-lo a questões sociais. A partir desse encontro, os cineastas chegaram ao consenso de que o *Cine Nuevo* seria um cinema do social, comprometido com as lutas populares por sociedades mais justas e com a causa das populações pobres e oprimidas dos países do subcontinente. Configurava-se, assim, como um cinema militante, que se posicionaria como principal via para a expressão do levante, da reação latino-americana a anos e anos de exploração pelos ditos países centrais da Europa e os Estados Unidos. (MASCARELLO, 2006)

pré-hispânico e colocou em cena um homem, em geral camponês, com dificuldades para sobreviver e manter sua cultura viva após os anos de revolução da década de 1950.

Esse segundo indigenismo surgiu em uma época que Trejo (2009) denomina de “quarta onda” de mobilizações indígenas. Tais movimentos se baseiam em uma ideia de pertencimento não apenas étnico, mas também social dos agentes, no caso o camponês indígena. Foram muitos os fatores, internos e externos, que contribuíram para essa situação de retomada da consciência étnica do indígena e, conseqüentemente, para as mobilizações que se iniciaram. Dentre esses fatores, há as questões políticas internas – como a adoção de medidas neoliberais no campo em muitos países latino-americanos como México e Peru – e externas – como a guerra fria e o alinhamento ou não dos governos locais.

Essa capitalização do campo na América Latina, com a adoção de políticas neoliberais no meio rural, fez com que os camponeses da região perdessem suas garantias, ficando “politicamente marginalizados”. Esse fator, aliado a outros, como a intervenção da Igreja progressista e o delicado momento político que se observou principalmente nos países do cone sul, contribuiu para que essas populações “abandonassem” a identidade de camponeses para abraçar a identificação étnica. O deslocamento de suas terras fez com que não se enxergassem mais como camponeses, e a necessidade de se sentirem fortalecidos por uma identificação de grupo fez com que reavivassem sua identificação com uma identidade étnica.

Outro fator apontado por Trejo (2009) como um dos propulsores da “quarta onda” de mobilizações é o papel exercido pela Igreja católica progressista no meio indígena a partir dos anos de 1970. Religiosos e missionários leigos levaram para as comunidades camponesas ideias progressistas de liberdade e trabalho comunitário. Os religiosos propunham às populações novas formas de organização comunal que poderiam potencializar os benefícios da produção rural e trazer melhorias em suas condições de vida, ou seja, a promoção de uma modernização rural por meios que beneficiassem o homem do campo.

Nesse contexto de lutas por direito às terras e êxodo para os centros urbanos, o cinema indigenista colocou em cena um indígena combativo, protagonista de sua história e empenhado em se afirmar política, social e culturalmente. Os filmes do segundo indigenismo procuram negar a imagem paternalista do indígena que era apresentada nos filmes de Ruiz. Um cinema que procurava responder aos anseios de camponeses e

operários, pessoas que, na visão dos cineastas indigenistas, já conheciam a pobreza, a fome e a miséria, por isso nada de novo lhes seria mostrado com filmes que apresentassem essa realidade. O que o povo queria era lutar contra essa realidade e conhecer sua origem. A proposta desses novos cineastas era não mais fazer cinema sobre indígenas, mas fazer cinema do ponto de vista e para o povo, com a linguagem estética que não fosse estranha aos indígenas, se procurava uma “comunicabilidade con el pueblo”. (SANJINES, 1979).

Essa procura por uma nova estilística autóctone era um dos pontos importantes para os novos indigenistas, que se propuseram a um novo cinema-arma, realizado com elementos narrativos que não fossem estranhos aos operários e camponeses do altiplano. Esse cinema devia se liberar de amarras e estratégias narrativas da ficção, como a utilização de atores e as narrações em voz *off*. A opção era por um cinema documental em que o próprio povo interpretaria seu papel e a câmera seria instrumento de captação das ações desse povo em busca de emancipação. A proposta desse cinema é abolir o caráter individualista do cinema e empreender obras de caráter coletivo, tal como é nas sociedades indígenas: a força está no grupo. Em suma, a proposta é negar a ideia de um cinema de autor.

Essa proposta estética e também temática, no entanto, pode-se perceber, embora signifique uma ruptura com os esquemas até então predominantes no cinema andino, não constitui a criação de novos esquemas, mas, sim, uma reinvenção de elementos que já haviam sido empregados – por exemplo, no cinema soviético, no qual os cineastas do novo indigenismo apontavam como grande influência na busca por um cinema para o povo. Além da tradição soviética, com o cinema de Medvedkin, o trabalho do cineasta holandês Joris Ivens é destacado como um dos pioneiros no documental revolucionário. Os indigenistas admiravam nos trabalhos de Ivens e na tradição soviética o fazer cinematográfico dinâmico, com uso de equipamentos leves e equipes pequenas que iam até o povo, um cinema fora do formalismo rígido dos estúdios e independente de roteiros. (SANJINES, 1979)

Conclusão

Colocando em perspectiva os filmes de ambas as épocas do indigenismo pode-se pensar nos dois momentos do documentário indigenista andino como momentos de uma busca pela identidade no cinema latino-americano. Se por um lado o primeiro indigenismo procurou “voltar” ao índio como representante de uma identidade original perdida, o

segundo indigenismo procurou armar o indígena com uma câmera. Esse último movimento, claro, ainda apresenta um indígena que luta contra a “aculturação” da cidade, mas um indígena protagonista de sua história.

A busca é pelo indígena, pelo original, uma busca por identidade tanto dos sujeitos como do seu cinema. Sanjines (1996, p. 74 *apud* QUISPE ESCOBAR, 2007, p. 52) define assim a preocupação e o projeto da proposta de um cinema “junto ao povo”, o qual, em essência, é o indígena:

A nosotros nos ha preocupado mucho indagar con el cine en los trasfondos del alma popular de nuestro pueblo. Incluso cuando hicimos películas de denuncia, de enfrentamiento total con el sistema dominante, procuramos acercarnos a lo que llamamos los ritmos internos del país. Construimos un lenguaje basado en una manera propia de componer la realidad y de organizarla que tiene nuestro mundo andino, porque estamos seguros que si nuestra sociedad va a constituir algún día una nación orgánica, lo hará a partir de una asimilación y desarrollo de su esencia andina, de su identidad andina, incorporando por cierto todo lo positivo que nos ofrece la modernidad.

O cinema do segundo indigenismo procura uma estética junto ao povo e para o povo: valorização da oralidade, utilização de línguas aymara e quéchua, e valorização da obra coletiva. O resultado são filmes que dão protagonismo ao popular. Nesse sentido ao pensar o indígena no popular se quebra uma visão mitológica do índio, visto não como aquele dos tempos anteriores à chegada do colonizador espanhol, mas como um sujeito contemporâneo. Um sujeito representativo da própria modernidade latino-americana, tradição e modernidade encarnadas.

For an aesthetics of the plateau: tradition and modernity in indigenous Latin American cinema

Abstract

This study talks about the peculiarities of the so-called indigenous cinema in Latin American. Divided into two great periods – one from the 1950s and the other, more militant in character from the 1960s and 1970s – these productions have the figure of the Indian as a protagonist in common. In the first indigenism, the proposal was to “introduce” the Indian to the urban population and highlight their nobility as representative of the national tradition; in the second, the Indian was introduced as

a strong character, combative, an agent of his own history: the Indian as peasant that the government and urban growth did not appear to see. The aim here is to connect these two indigenism moments to theories that miscegenation would be America's own aesthetic. A miscegenation not only observable in the population, but also in the arts and the construction of Latin American subjects' own identity.

Keywords: *Miscegenation. Cinema. Latin American. Indigeneity.*

Referências

CANCLINI, Nestor Garcia. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. São Paulo: Edusp, 2000.

CORDOVA, Veronica. Cine boliviano: del indigenismo a la globalización. *Nuestra América: revista de estudios sobre la cultura latino-americana*, Porto, v. 3, n. 146, p. 129-145, jan./jul. 2007. Disponível em: <bdigital.ufp.pt/bitstream/10284/2433/3/129-146.pdf>. Acesso em: 15 set. 2015.

GÁLVEZ, Valeria Claudia Valenzuela. *Sujeito, narração e montagem: novos modos de representação no documentário latino-americano contemporâneo*. 2008. 131 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação, PPGCOM-UFF) – Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2008. Disponível em: <www.bdtd.ndc.uff.br/tde_busca/arquivo.php?codArquivo=2857>. Acesso em: 8 set. 2015.

MARTIN-BARBERO, Jesus. *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2009.

MASCARELLO, Fernando (Org.). *História do cinema mundial*. 4. ed. Campinas: Papirus, 2006.

PARANAGUÁ, Paulo Antônio. *Cine documental en América Latina*. Madri: Cátedra, 2003.

QUISPE ESCOBAR, Alber. La imposibilidad mestiza en la nación clandestina: construcciones emblemáticas en el cine de Jorge Sanjinés. *Punto Cero*, Cochabamba, v. 13, n. 15, p. 51-58, 2007. Disponível em: <http://ucbconocimiento.ucbca.edu.bo/index.php/rpc/article/viewFile/434/395>. Acesso em: 15 set. 2015.

SANJÍNES, Jorge. Cine y sociedad. *El Tonto del Pueblo*, La Paz, n. 1, p. 73-76, 1996.

SANJÍNES, Jorge. *Teoría y práctica de un cine junto al pueblo*. México: Siglo XXI, 1979.

TREJO, Guillermo. Etnia e mobilização social: uma revisão teórica com aplicações à “quarta onda” de mobilizações indígenas na América Latina. In DOMINGUES, José Mauricio; MANEIRO, Maria (Org.). *América Latina hoje: conceitos e interpretações*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.

VUELVE Sebastiana. Direção: Jorge Ruiz. Bolívia: Bolivia Films, 1953. DVD (30 min), son., color.

Enviado em 23 de outubro de 2015.

Aceito em 20 de novembro de 2015.

Fotografia:

ensaio e intervenção, em Susan Sontag

Márcio Serelle*

Resumo

Neste artigo, procura-se recuperar aspectos da fotografia nos escritos de Susan Sontag. A tese é de que a fotografia torna-se, nesses textos, um objeto de síntese do gesto ensaístico e da intervenção intelectual. Condensando elementos modernos, tais como fragmentação, fidelidade à aparência, colecionismo e desejo pela diversidade, a fotografia também faculta contextos apropriados para reforçar posições e estimular atitudes. Esse ponto entre contemplação e ética torna-se, assim, uma chave para a compreensão dos pensamentos de Sontag acerca da vida contemporânea. A fotografia é, portanto, não somente um tema recorrente em sua obra, mas um modo de a ensaísta lidar com a complexidade e as contradições do mundo.

Palavras-chave: Ensaio. Fotografia. Ética. Susan Sontag.

* Professor do Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social, “Interações Midiáticas”, da PUC Minas.
Pesquisador do CNPq.

Introdução

A intelectual norte-americana Susan Sontag (1933-2004) cultivou, em sua obra, o ensaísmo e o texto de intervenção, que, por definição, são formas irreconciliáveis. O ensaio, para Ozick (2011, p. 10), possui determinada quietude; nunca ataca violentamente, tampouco “se presta a barricadas”, sendo, ao fim, “um passeio pelos labirintos da mente de alguém”. Adorno (2003, p. 25) considera que felicidade e jogo são essenciais ao ensaio, que “é radical no não radicalismo, ao se abster de qualquer redução a um princípio e ao acentuar, em seu caráter fragmentário, o parcial diante do total”. No entanto, em Sontag, a estética do ensaio convive e se alterna com a intervenção política, presente, por exemplo, no posicionamento contra a guerra norte-americana ao terror ou na denúncia das atrocidades na Bósnia. A hipótese neste artigo é de que os textos de Sontag encontram na fotografia um objeto de síntese desses dois gestos – o ensaístico e o interventor. A fotografia não é somente um tema recorrente nos ensaios, mas também, como a própria escrita desses textos, uma maneira de ver por fragmentos, sendo que muitas dessas frações do mundo, se não determinam propriamente uma ação, pelo menos nos chamam a atenção para certos sofrimentos do mundo, de outra forma invisíveis. Essa agressão pelas imagens, segundo Sontag (2003, p. 93), possui valor ético:

Mostrar um inferno não significa, está claro, dizer-nos algo sobre como retirar as pessoas do inferno, como amainar as chamas do inferno. Contudo, parece constituir um bem em si mesmo reconhecer, ampliar a consciência de quanto sofrimento causado pela crueldade humana existe no mundo que partilhamos com os outros.

Neste estudo, são recuperados elementos do pensamento da autora para compreender como a fotografia, na maneira “moderna” de ver, por meio de um impulso antologizador, realiza o ensaístico ao mesmo tempo em que, contra a ideia de que a exibição da violência é um clichê e contra o ceticismo geral acerca do engajamento das imagens, persiste em seu discurso empenhado. Assim, a forma do ensaio, cultivada por Sontag, na integração com sua atitude de intelectual engajada, converge no fotográfico, na capacidade dele de misturar temas, iluminar determinados pontos cegos, afirmar a diversidade do mundo, mas também de emitir uma opinião, sustentar um projeto ou uma causa.

O pensamento de Sontag sobre o tema começa a ser elaborado de modo mais sistematizado em 1977, com a publicação de *Sobre fotografia*,

livro motivado, segundo ela, pela percepção “de que a fotografia refletia todos os equívocos, contradições e complexidades da nossa sociedade” (SONTAG, 2015, p. 58). A fotografia perpassaria seus escritos, em perspectivas diversas, até o livro póstumo, *Ao mesmo tempo*, publicado em 2007. Em um dos ensaios de *Questão de ênfase*, de 2001, sobre Robert Mapplethorpe, ela escreve sobre o sentimento de apreensão e constrangimento que possui, em geral, diante da câmera. O ato fotográfico, para ela, é predatório, uma espécie de violação por parte do fotógrafo. Mas Mapplethorpe, que a fotografou, era diferente, pois não estava “à procura de um momento decisivo” (SONTAG, 2005, p. 305); buscava a plasticidade, não o documento. Já o último ensaio de fôlego de Sontag, *Diante da dor dos outros*, de 2003, revisita uma das questões centrais de *Sobre fotografia* (1979/2004), a de que a exposição repetida a fotos de atrocidades tornaria os fatos retratados menos reais. Nesse ensaio, reconsiderou: “Qual a prova de que as fotos produzem um impacto decrescente, de que nossa cultura de espectadores neutraliza a força moral das fotos de atrocidade?” (SONTAG, 2003, p. 88). Sontag conviveu com diversos fotógrafos, entre eles o já citado Mapplethorpe, Cartier-Bresson, Richard Avedon e Anne Leibowitz, de quem foi companheira. Mas seu investimento na atividade sempre se deu somente pelo prazer de observar, e não de tirar fotos, distância que, para ela, era essencial para a percepção prismatizada do fotográfico.

Neste artigo estudam-se as relações entre ensaio, texto de intervenção e fotografia partindo de dois movimentos principais. Primeiro, são identificados aspectos ensaísticos da obra de Sontag (alguns temas, a fragmentação do pensamento, o antiprovincianismo) e o momento em que os textos assumem posicionamentos inequívocos, como na reação vigorosa à política externa do governo Bush. De algum modo, essas passagens remetem a aspectos da fotografia, dando a ver relações entre o que o ensaio de Sontag persegue, o modo como o faz e o objeto fotográfico. Em um segundo momento, são analisados ensaios da autora sobre a fotografia, que é apreendida, por Sontag, como uma forma moderna de ver, principalmente por operar pelo fragmento, afirmando a precariedade de modos totalizantes de entendimento, e integrar um projeto de ampliação do mundo, dando a ver e incluindo espaços e pessoas marginalizados. Nessa perspectiva, Sontag ressalta a imagem técnica não como superfície enganadora, mas como fragmento que atribui importância, tornando determinados eventos ponto de debate e preocupação.

Objetos de pensamento

Das qualidades do ensaio, os textos de Sontag possuem o cuidado estético, o descompromisso com um núcleo temático fechado (ainda que temas como o romance, a doença e a fotografia sejam recorrentes), a voz íntima, o poder de sedução e rendição do leitor, a força persuasiva e a capacidade de, a qualquer tempo, reconsiderar o que foi dito, de revisar o próprio ponto de vista. Um de seus ensaios mais importantes é sobre Walter Benjamin, *Sob o signo de Saturno*, que intitula o livro em que foi publicado (SONTAG, 1986). Nele, Sontag perfila o sujeito melancólico, qualidade que atribuiu também às fotografias¹. Na tentativa de decifração de Benjamin, aplica ao filósofo a “teoria da melancolia”, usada pelo próprio filósofo em *Origem do drama barroco alemão* (BENJAMIN, 1984) que aponta a lentidão e a infidelidade como traços desse temperamento. Infidelidade às pessoas conduz, segundo Sontag, à fidelidade às coisas, ao impulso colecionador de fragmentos e ruínas, que, como mutilações da história, exercem fascínio sobre nós.

“Em grande parte”, escreve Sontag (1986, p. 95), “a originalidade dos argumentos de Benjamin decorre de sua atenta, microscópica observação [...]. conjugada a um incansável domínio teórico.” Ainda segundo Sontag (1986, p. 96),

miniaturizar é tornar portátil – a forma ideal de possuir as coisas para um nômade, ou um refugiado. Benjamin, evidentemente, era, ao mesmo tempo, um nômade, sempre em movimento, e um colecionador, esmagado pelo peso das coisas [...].

Nesse trecho, percebe-se o modo como a mente de Sontag geralmente “passeia”, “salta” em seus ensaios. Sobre a forma da argumentação de seus textos, ela diz parecer-se mais com “os raios de uma roda do que com os elos de uma corrente” (SONTAG, 2015, p. 61), pois não tem paciência para ensaios lineares. Em *Sob o signo de Saturno*, o pensamento inicia-se por uma paráfrase da obra benjaminiana, apossa-se da teoria da melancolia, refere-se à infidelidade às pessoas como traço melancólico, reverte a infidelidade em fidelidade pelos objetos e a um método de *close reading* para alcançar o colecionismo. O interesse de Benjamin pela miniaturização, a portabilidade e o detalhe, remetem também às características do fotográfico e, como veremos, da visão moderna. No final, o conjunto do texto parece-nos poético e preciso, mas, em leitura cuidadosa, percebe-se que a série

1 Ver o ensaio “Objetos de melancolia”, em *Sobre fotografia* (SONTAG, 2004).

desse raciocínio definitivamente não se dá sem arestas e pontos frouxos (SONTAG, 1986).

Não é raro que se possa rastrear o pensamento forte de Sontag em outros autores. O ficcionista catalão Enrique Vila-Mattas, que escreveu *História abreviada da literatura portátil* (2011), retoma, na introdução desse livro, os traços da melancolia benjaminiana, em referência, também, à leitura microscópica e ao acúmulo. “Miniaturizar é tornar portátil e [...] esta é a forma ideal de um vagabundo ou exilado possuir as coisas” (VILA-MATAS, 2011, p. 15), escreveu, em clara referência ao texto de Sontag. De forma semelhante, a análise que Salman Rushdie fez do evento da morte da princesa Diana e Dodi Al-Fayed ecoa as imagens de Sontag (2004, p. 25) sobre o fotográfico como uma série de sublimações: “Assim como a câmera é uma sublimação da arma, fotografar alguém é um assassinato sublimado – um assassinato brando, adequado a uma época triste e assustadora”.. Rushdie (2007, p. 121) afirma que Diana morreu em um “assédio sexual sublimado”. Para ele, a câmera dos *paparazzi* não é de fato um pretendente, mas age voyeuristicamente para nós, numa luta agressiva e constante por uma violação, por uma imagem de um momento desguardado da “bela”. Em outro ensaio, Rushdie (2007, p. 115) compara, como fez Sontag, a câmara a uma arma:

[...] uma fotografia é um *shot* [um tiro] e uma sessão de fotos é uma *shoot* [uma sessão de tiros], e o retrato pode ser portanto o troféu que o caçador leva de sua *shikar* [caçada] para casa. Uma cabeça empalhada na parede.

Contra o provincianismo – algo que o fotográfico, pelo seu programa de desvelar a diversidade do mundo, também ajudava a combater –, Sontag (2005) escreveu um ensaio sobre o autor brasileiro, Machado de Assis, e incluiu *Memórias póstumas de Brás Cubas* entre os romances “arrebataadoramente originais, radicalmente céticos, que sempre impressionarão leitores com a força de uma descoberta particular” (SONTAG, 2005, p. 59). Para Sontag,

a existência socialmente privilegiada e vaidosa de Brás Cubas é, como são muitas vezes essas vidas, destituída por completo de acontecimentos; os acontecimentos principais são os que não aconteceram ou que foram julgados frustrantes. (SONTAG, 2005, p. 52)

Lamenta a ausência do escritor “no palco da literatura mundial” e, mais ainda, o fato de ele ser pouco conhecido e lido no resto da América

Latina. *Memórias póstumas* foi traduzido para o espanhol na década de 1960, oitenta anos depois de ter sido escrito e uma década depois de ter sido traduzido (duas vezes) para o inglês. Por tudo isso, ela escreve: “Amar esse livro é tornar a si mesmo um pouco menos provinciano a respeito da literatura, a respeito das possibilidades da literatura”. (SONTAG, 2005, p. 60)

Convivendo com os ensaios sobre a beleza, estão seus textos políticos, que no final de sua vida voltam-se principalmente contra aquilo que ela mesma denominou de projeto imperial do governo Bush. Em um artigo a quente, publicado na seção “The talk of the town”, da revista *The New Yorker*, logo após o ataque às torres do World Trade Center, negou veementemente os modelos de compreensão da catástrofe do 11 de setembro, propagados pelos políticos e pela mídia (o então prefeito de Nova Iorque, Rudolph Giuliani, e o âncora da rede ABC, Peter Jennings, eram exceções). Para Sontag, aquela não foi uma guerra iniciada por um “ataque traiçoeiro” – que podia ser comparado ao bombardeio japonês em Pearl Harbor, no Havaí, em 7 de dezembro de 1941 e “que empurrou os Estados Unidos para a guerra” (SONTAG, 2008, p. 119). Tampouco, para ela, tratava-se de uma luta entre civilizações: uma livre, produtiva e tolerante; outra fundamentalista, bárbara e vingativa. No artigo para *The New Yorker*, escreveu:

As vozes autorizadas a acompanhar o evento parecem ter se associado numa campanha para infantilizar o público. Onde está o reconhecimento de que esse não foi um ataque ‘covarde’ contra a ‘civilização’ ou a ‘liberdade’ ou a ‘humanidade’ ou ao ‘mundo livre’, mas sim um ataque contra a autoproclamada superpotência do mundo, desfechado em razão de alianças e ações americanas específicas? Quantos cidadãos têm consciência do bombardeio em curso no Iraque? E se devemos usar a palavra ‘covarde’, seria mais adequadamente aplicada àqueles que matam fora do alcance da retaliação, no alto do céu, do que àqueles dispostos a se matarem a fim de matar outros. No que diz respeito à coragem (uma virtude moralmente neutra): digam o que disserem dos que perpetraram a matança de terça-feira, eles não são covardes. (SONTAG, 2008, p. 118).

No final do artigo, conclui com outra provocação a esse discurso hegemônico norte-americano:

‘Nosso país é forte’, nos repetem a toda a hora. Eu, por exemplo, não acho isso um grande consolo. Quem duvida que os Estados

Unidos são fortes? Mas não é só isso que os Estados Unidos têm que ser. (SONTAG, 2008, p. 220)

Embora o 11 de setembro tenha sido um acontecimento fortemente imagético, Sontag mencionou, nesse texto, a ausência de fotografias explícitas que revelassem o que aconteceu com as pessoas que estavam no World Trade Center, um cuidado ético que normalmente a imprensa norte-americana não possuía com outras vítimas de chacinas no mundo.

No entanto, nos desdobramentos dessa guerra, conflito que persiste difuso no mundo atual, a ação fotográfica se faria sentir, menos pela cobertura jornalística de guerra – essa fortemente controlada pelo governo norte-americano – do que pela divulgação das fotos privadas e brutais da tortura em Abu Ghraib. Nelas, dentre outras cenas, soldados norte-americanos aparecem sorridentes sobre pilhas de homens nus e humilhados, que, em outras imagens, surgem também ameaçados por cachorros ou forçados a simular sexo oral uns nos outros. Esse conjunto de imagens tornou-se uma das ações mais representativas da invasão norte-americana no Iraque. Inicialmente, Sontag busca, na história, exemplos que se aproximem e permitam, assim, alguma compreensão desse horror, que para ela estava tanto naquilo que é mostrado nas fotos como no próprio fato de essas fotos terem sido tiradas pelos próprios torturadores:

Os soldados alemães na Segunda Guerra Mundial tiraram fotos das atrocidades que estavam cometendo na Polônia e na Rússia, mas instantâneos em que os carrascos se colocavam entre as suas vítimas são extremamente raros, como se pode ver em *Fotografando o Holocausto*, de Janina Struck. Se há algo comparável ao que essas fotos mostram, talvez sejam as fotos de vítimas negras de linchamento tiradas entre 1880 e 1930, que mostram americanos sorrindo embaixo do corpo mutilado e queimado de um homem ou de uma mulher negra, pendurado numa árvore às suas costas. (SONTAG, 2008, p. 145)

Mas à diferença da história racista norte-americana, as fotos de Abu Ghraib apontam, no contexto de hoje, a ubiquidade da ação fotográfica com a vulgarização da câmera (digital). A fotografia de guerra não é mais domínio dos repórteres fotográficos. Para Sontag, cada vez mais, as pessoas exibem seu cotidiano como num *reality show*, e esses soldados registraram o sofrimento do outro como se fosse uma diversão, com as fotos de tortura intercaladas a outras pornográficas, dos militares fazendo sexo entre si. Estaríamos, assim, diante de uma condição estarrecedora,

em que a relação entre vida e fotografia novamente sintetiza algumas das complexidades de nossa sociedade.

A modernidade da fotografia

A fotografia é para Sontag essencialmente uma maneira moderna de ver, que persiste ainda hoje. Evidentemente, as relações estreitas entre modernidade e fotografia não são exclusivas do pensamento de Sontag. Rouillé (2009), por exemplo, apontou, dentre outras funções da fotografia consideradas modernas, a mediação entre o local e o global. Para ele, a fotografia, por seu automatismo, integrou, ainda, a imprensa moderna, erguida sobre a renúncia do narrador (individual, humano e subjetivo) e a partir da valorização da informação, de transmissão direta. De modo geral, para Rouillé (2009), esse projeto de contornar o humano pelo maquinal abrange setores diversos, como o industrial, o da economia (de forma mais ampla), e as próprias atividades sociais. Mas o autor destaca, principalmente, como elemento moderno da fotografia seu ato inclusivo, que, à diferença da pintura, seletiva, não despreza nada. A fotografia “não hierarquiza, seu olhar sobre o mundo é democrático: para ela todas as coisas são iguais” (ROUILLÉ, 2009, p. 57).

O modo como Sontag compreende a modernidade da fotografia tem, no entanto, suas particularidades, que nos remetem a alguns aspectos já referidos da visada ensaística. Primeiro, para ela, a maneira moderna de ver é em fragmentos, dando-nos a ideia de que a realidade é ilimitada. O fotográfico é uma espécie de inventariado que não se pode concluir, assim como nossa possibilidade de conhecimento do mundo. O homem moderno, como o Benjamin de *Sob o signo de Saturno*, é um acumulador de ruínas e de fragmentos e desconfia da compreensão totalizante. Para esse homem, “as ideias unificadoras têm de ser enganosas, demagógicas; na melhor hipótese, temporárias; a longo prazo, quase sempre falsas” (SONTAG, 2008, p. 137). Isto é, ainda que deem determinada forma à nossa experiência, ideias unificadoras negam a infinita variedade e complexidade do mundo. Logo, assim como não existe uma foto final, não existe uma realidade consumada.

Segundo, a maneira moderna de ver apoia-se nas imagens técnicas, feitas por câmeras. As fotos atuam na distribuição política daquilo que é ou não visto. Como Sontag (2004) escreveu sobre os fotógrafos norte-americanos, dentre eles Diane Arbus e Walker Evan, e seus diferentes inventários de tipos dos Estados Unidos, “fotografar é conferir importância”. Isso, claro, vale também para eventos: guerras, atrocidades, pandemias, desastres naturais. Para que esses acontecimentos se tornem

“objetos de ampla preocupação, é preciso alcançar pessoas por meios de vários sistemas (desde a televisão e a internet até jornais e revistas) que difundem imagens fotográficas aos milhões” (SONTAG, 2008, p. 138). Essa tese de Sontag é sustentada pelo já mencionado episódio das fotografias de tortura feitas pelos soldados norte-americanos na prisão de Abu Ghraib e que circularam o mundo. Segundo ela, já havia relatórios compilados pelo Comitê Internacional da Cruz Vermelha, outros relatos feitos por jornalistas e manifestações de organizações humanitárias contra as práticas dos norte-americanos em Abu Ghraib, e era improvável que Bush, Cheney e Rumsfeld, dentre outros, ignorassem os fatos. No entanto, foi necessário o aparecimento dessas fotos para que os eventos se tornassem “reais”.

Até então, só havia palavras, que são mais fáceis de encobrir, em nossa era de autorreprodução e autodisseminação digitais infinitas, e, portanto, muito mais fáceis de esquecer. (SONTAG, 2008, p. 152)

Na maneira de ver moderna, a realidade é uma aparência, sempre em mutação, como as verdades provisórias de um ensaio. Como somos modernos, compreendemos as identidades como projetos e construções, sendo que a melhor pista para essa identidade, “a única realidade irrefutável” (SONTAG, 2008, p. 139) é a aparência das pessoas. A foto registra essa aparência, logo pode se uma forma de conhecimento, mesmo que em perspectivas contraditórias. Como recupera Sontag (2005, p. 305), alguns fotógrafos afirmam que fotografam melhor pessoas que não conhecem, enquanto outros preferem temas familiares, mas todas as pretensões são, de algum modo, vontades “de poder sobre o tema”.

A fotografia é, ainda, segundo ela, uma forma de turismo, a principal atividade moderna que resultou no alargamento do mundo. “Como um ramo da arte, o projeto da fotografia de ampliação do mundo tende a especializar-se em temas tidos por contestadores, transgressivos” (SONTAG, 2008, p. 140). Fotos insistem em nos dizer que todos esses espaços e pessoas existem, ainda que, muitas vezes, afastados ou relegados à clandestinidade. A questão que permanece, contudo, de acordo com Sontag, é a de o que devemos fazer com esse conhecimento ou reconhecimento, que seria, ao cabo, uma maneira de moderna de experimentar o mundo, consciente, contudo, de que a coleção de fragmentos nunca será completada.

O próprio modo como Sontag olha para a fotografia, entretanto, revela também uma expectativa moderna, ao conferir ao fotográfico uma

relevância que foi característica do século XX, principalmente no que se refere a esse caráter ampliador e à potência de denúncia da miséria e das atrocidades da guerra, de outras realidades cujo registro – ou o dar a ver – é também a expressão de um posicionamento acerca do mundo. Mesmo em um contexto em que o próprio audiovisual se tornou portátil e ubíquo, Sontag seguiu evidenciando as potências do fotográfico, como neste excerto de *Diante da dor dos outros* (SONTAG, 2003, p. 23):

O fluxo incessante de imagens (televisão, vídeo, cinema) constitui o nosso meio circundante, mas quando se trata de recordar, a fotografia fere mais fundo. A memória congela o quadro; sua unidade básica é a imagem isolada. Numa era sobrecarregada de informação, a fotografia oferece um modo rápido de apreender algo e uma forma compacta de memorizá-lo. A foto é como uma citação ou uma máxima ou provérbio. Cada um de nós estoca, na mente, centenas de fotos, que podem ser recuperadas instantaneamente. Mencione a mais famosa foto tirada na Guerra Civil Espanhola, a do soldado republicano ‘alvejado’ pela câmera de Robert Capa no mesmo instante em que é atingido por uma bala inimiga, e quase todos que ouviram falar dessa guerra poderão evocar a imagem granulada em preto-e-branco de um homem de camisa branca, com as mangas arregaçadas, tombando para trás na beira de uma colina, o braço direito lançado para trás enquanto a mão solta o rifle; ele está prestes a cair, morto, sobre a própria sombra.

Em estudo atual sobre a crise do fotojornalismo, Ritchin (2013) pondera, contudo, que trabalhos como o de Robert Capa ancoravam cenários morais de uma geração que abraçou a fotografia como missão, na esperança de produzir registro e testemunho visuais que pudessem despertar a consciência sobre problemas sociais e, quem sabe, até resolvê-los. Sontag escreve, inicialmente em *Sobre fotografia*, na companhia dessa geração, mas de forma cética em relação ao fluxo de fotografias sobre atrocidades, que, para ela, parecia mais amortecer a sensibilidade acerca da violência que, de fato, contribuir para uma mudança efetiva no curso dos eventos. Mas, como se disse, três décadas depois, em *Diante da dor dos outros* (SONTAG, 2003), ela revê essa posição.

Essa obra foi escrita após a experiência da autora com a guerra e o horror em Sarajevo, no início dos anos 1990. Sontag tornou-se, segundo ela própria, “veterana do pavor e do choque” (SONTAG, 2005, p. 412). Pode-se dizer que, em seu engajamento a favor do fotográfico, Susan Sontag fez o percurso inverso à mentalidade contemporânea, que,

de acordo com Ritchin (2013), não mais acredita que o fotojornalismo possa fazer uma diferença significativa nesse mundo. Para ele, o campo do fotojornalismo foi hoje tomado pelo *self*, pela abundância das fotografias digitais, das imagens de celebridades e outros estereótipos que enquadram um conflito de modo tão previsível que já não sabemos se ele se passou no Afeganistão, no Iraque, na Síria ou em qualquer outro território, que nossa ignorância possa embaralhar.

No texto sobre as fotos da violência em Abu Ghraib, Sontag ensaiava outras incursões acerca da onipresença do fotográfico no mundo atual e sobre o modo como essas imagens, produzidas por anônimos, circulavam midiaticamente. “Há cada vez mais registro do que as pessoas fazem, registros obtidos por elas mesmas” (SONTAG, 2008, p. 145). No entanto, não teve tempo de desenvolver, de acrescentar ou de revisar suas reflexões sobre a fotografia no mundo, hoje.

Conclusão

O que permaneceu do pensamento de Sontag foi, portanto, essa afirmação da modernidade da fotografia, como fatia do mundo, que remete a outro fragmento sempre ainda por vir, para desdobrar e ampliar nosso senso de realidade. Ao valorizar o fotojornalismo de guerra, ela sustentou, também, que ninguém, já na vida adulta, pode ser ignorante em relação ao que “os seres humanos são capazes de infligir, em matéria de horrores e crueldades a sangue-frio, contra outros seres humanos” (SONTAG, 2003, p. 95). Repudiou, assim, como em outros temas tratados em seus ensaios, o provincianismo. Em *Questão de ênfase* (SONTAG, 2005), narra seu retorno a Nova York depois de ter passado um tempo em Sarajevo. Seus amigos norte-americanos dizem: “Ah, você está de volta; fiquei preocupado com você” (SONTAG, 2005, p. 413). Mas é impossível falar com eles, pois eles não querem realmente saber o que ela sabe, não querem ouvir sobre “os sofrimentos, a perplexidade, o terror e a humilhação dos habitantes da cidade que você acabou de deixar para trás” (SONTAG, 2005, p. 413).

Assim, Sontag reposicionou-se no debate acerca da cultura do espetáculo e, mais especificamente, sobre certa fotografia engajada. Para ela, dizer, como fazia determinada intelectualidade, que a realidade havia se enfraquecido em face da profusão das imagens técnicas e que tudo (inclusive a fome e a guerra) se transformou em espetáculo era uma impertinência, pois seria supor que todos estejam no mundo como espectadores. E isso implicaria que “não existe sofrimento verdadeiro no

mundo” (SONTAG, 2003, p. 92) e que todo registro do horror obedece somente a uma sedução, baseada em determinados tipos de paixão.

Para concluir, destaque-se uma das potências do pensamento de Sontag: a articulação entre o ensaísmo e o texto de intervenção, que a situa num lugar preciso entre a vida contemplativa e a vida ativa, que deve ser, para ela, o de todo intelectual comprometido. Entre a beleza e a ética, Sontag encontra na fotografia a vontade moderna de desvelar a diversidade do mundo e, por meio de um gênero dela, uma forma veemente de posicionamento.

Photography: *essay and mediation in Susan Sontag*

Abstract

This article attempts to recover aspects of photography in the writings of Susan Sontag. The thesis is that, in these texts, photography becomes a précis object of the essayistic gesture and intellectual intervention. Condensing modern elements, such as fragmentation, loyalty to appearance, collecting, and desire for diversity, photography also provides appropriate contexts to strengthen positions and stimulate attitudes. This point between contemplation and ethics thus becomes a key to understanding Sontag's thoughts on contemporary life. Therefore, photography is not only a recurring theme in her work, but a way of the essayist to address the world's complexity and contradictions.

Keywords: *Essay. Photography. Ethics. Susan Sontag.*

Referências

ADORNO, Theodor W. O ensaio como forma. In: _____. *Notas de literatura I*. Tradução de Jorge de Almeida. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2003. p. 15-45.

BENJAMIN, Walter. *Origem do drama barroco alemão*. Tradução, apresentação e notas de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.

OZICK, Cynthia. Retrato do ensaio como corpo de mulher. *Revista Serrote*, São Paulo, n. 9, p. 7-13, nov. 2011.

RITCHIN, Fred. *Bending the frame*. New York: Artbook; Dap, 2013.

ROUILLÉ, André. *A fotografia*. São Paulo: Ed. Senac, 2009.

RUSHDIE, Salman. *Cruze esta linha*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

SONTAG, Susan. *Ao mesmo tempo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

- SONTAG, Susan. *Diante da dor dos outros*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- SONTAG, Susan. *Entrevista completa para a revista Rolling Stone*. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.
- SONTAG, Susan. *On photography*. New York: Penguin Books, 1979.
- SONTAG, Susan. *Questão de ênfase*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- SONTAG, Susan. *Sob o signo de Saturno*. Porto Alegre: L&PM, 1986.
- SONTAG, Susan. *Sobre fotografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- VILA-MATAS, Enrique. *História abreviada da literatura portátil*. São Paulo: Cosac-Naif, 2011.

Enviado em 14 de outubro de 2015.
Aceito em 20 de novembro de 2015.

Cultura de compartilhamento:

as transformações da comunicação através das novas tecnologias

Liana Gross Furini*

Resumo

Neste trabalho, aborda-se o compartilhamento de arquivos pela internet com base nas teorias empíricas e nas teorias de interação e colaboração criadas por Juliano Spyer e Raquel Recuero. A popularização das tecnologias digitais deu aos usuários domésticos o poder de produzir conteúdo. Esse aspecto, somado à facilidade de distribuição trazida pela internet, influenciou na criação de uma cultura na qual compartilhar conteúdo é muito importante, mas também acabou por influenciar no surgimento de materiais piratas.

Palavras-chave: *Compartilhamento. Internet. Tecnologias digitais. Pirataria.*

* Mestre em Comunicação Social Pelo PPGCOM/PUCRS. Professora dos cursos de Publicidade e Propaganda da Famescos/PUCRS e FACCAT.

Introdução

De acordo com as teorias empíricas, o padrão emissor -> receptor, visto como uma via de mão única na teoria hipodérmica, dando plena autoridade ao emissor, não é mais verdadeiro. As teorias empíricas entendem que o fluxo de informação tem uma via de mão dupla, tirando do receptor a imagem de um ser passivo. Acredita-se, a partir de então, que o receptor também é responsável pelo conteúdo produzido.

Trazendo esse conceito para os meios digitais e, mais precisamente, para a internet, podemos afirmar, primeiramente, que todos os produtores de internet são, também, seus usuários. Eles é que alimentam a rede e “termin[ar]am por configurar a sua utilização numa relação estabelecida com base na otimização da cooperação, tanto em nível local quanto internacional” (LEITE; JANOTTI JUNIOR, 2010, p. 248). A cooperação, segundo Recuero (2009, p. 81), “é o processo formador das estruturas sociais”.

A internet possibilitou que grupos conversassem com outros grupos e obtivessem *feedbacks* rapidamente. Baseando-se nessa ideia, Spyer (2007) lançou a teoria de interação e colaboração nos meios digitais. Para o autor, “a internet é uma mídia diferente das outras porque possibilita a comunicação simultânea e de duas vias entre várias pessoas” (SPYER, 2007, p. 21). Ela carrega a possibilidade de interação do telefone e também o grande alcance da televisão. Na FIG. 1, mostra-se como a comunicação se dá no telefone (1), na televisão (2) e na internet (3).

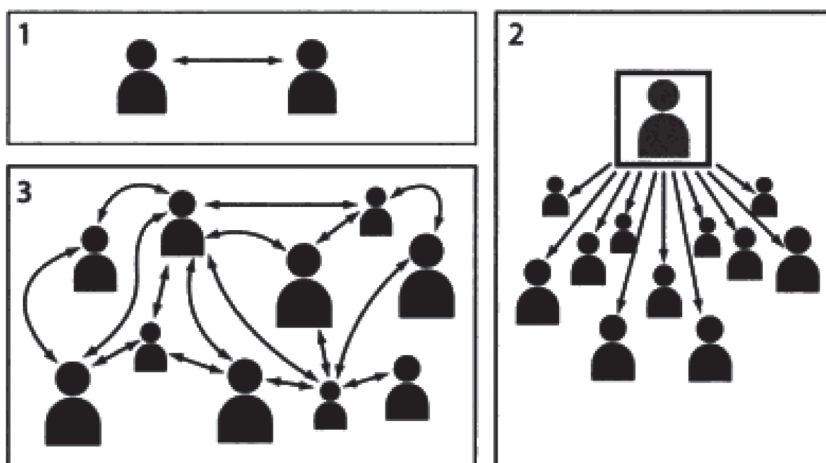


FIGURA 1 – Processo de comunicação pelo telefone pela televisão e pela internet.
Fonte: SPYER, 2007, p. 21.

No mesmo sentido, Lemos (2002, p. 73) pontua que “as novas tecnologias de informação devem ser consideradas em função da comunicação bidirecional entre grupos e indivíduos, escapando da difusão centralizada da informação massiva”.

Os próprios estudos das teorias da comunicação, muitas vezes, desdobram-se em abordagens de aspectos emergentes das indústrias culturais focadas nas transformações dos polos da emissão/recepção, que vêm ocorrendo, a partir das reconfigurações do consumo de bens culturais e das possibilidades oferecidas com o desenvolvimento das novas tecnologias. (LEITE; JANOTTI JUNIOR, 2010, p. 235)

Lemos (2002, p. 123) explica que a internet criou “uma revolução sem precedentes na história da humanidade. Pela primeira vez o homem pode trocar informações, sob as mais diversas formas, de maneira instantânea e planetária”. A possibilidade e a facilidade de trocar informações e compartilhar conteúdo criou uma cultura de compartilhamento nesse meio.

Produção e circulação de conteúdo independente

As produções audiovisuais passaram por grandes mudanças a partir do surgimento das novas tecnologias. Antes delas, a circulação das produções videográficas era, em sua maioria, direcionada a locais de grande público, como salas de cinema e festivais. Nesses espaços, o suporte usado para exibir as obras era caro e ainda havia a necessidade de profissionais capacitados para operá-los. Atualmente, sites de transmissão de conteúdo audiovisual, como o YouTube, funcionam de forma muito parecida com a de um banco de imagens digitais. Da mesma forma que os bancos de imagem, eles são conhecidos pela excelência na distribuição desses materiais audiovisuais:

No campo da produção, a redução de custos e a facilidades de convergência entre os formatos e suportes digitais aumentaram as produções caseiras, ao mesmo tempo em que permitiu uma maior abrangência de realizadores (e conseqüente profissionalização) na área. (LEITE; JANOTTI JUNIOR, 2010, p. 245)

Desse ponto de vista, a internet é, ao mesmo tempo, tecnologia que age como base para o armazenamento do conteúdo, meio de mercado de circulação das obras e meio de interação social, entregando para os

próprios usuários da rede a tarefa de disseminar informação. A internet, assim,

sugere um horizonte mais democrático da produção e circulação de conteúdos, além de apontar uma via alternativa à lógica do consumo, através das indústrias culturais, na medida em que esse aspecto, certamente, muda as possibilidades de oferta de conteúdo e de transversalidade entre os polos da emissão e recepção. (LEITE; JANOTTI JUNIOR, 2010, p. 241)

Esse ambiente democrático é o que Castells (2003, p. 285) chama de “comunicação horizontal, de cidadão a cidadão”. Segundo o autor, isso significa que cada usuário tem a liberdade e o poder de criar o seu próprio sistema de comunicação dentro da rede.

A internet e a cibercultura

As tecnologias digitais e, principalmente, a internet foram grandes influenciadoras na criação de uma cultura na qual compartilhar conteúdo é muito importante. Tietzmann e Pase (2008), dizem que a internet alterou a forma como o conteúdo era publicado e difundido, haja vista que, nesse ambiente, cada indivíduo faz parte do diálogo e é participante ativo de cada etapa do processo. Partindo desse pressuposto, receptores de conteúdo se tornam também emissores no momento em que compartilham seu conteúdo, convergindo com o que diz a teoria empírica. Lévy (2007, p. 62) pontua que o uso da informática comunicacional como meio social ajuda as pessoas a “reunir suas forças mentais para constituir coletivos inteligentes e dar vida a uma democracia em tempo real”. Nesse sentido, Castells (2003, p. 255) acredita que a internet “é mais que uma tecnologia. É um meio de comunicação, de interação e de organização social”.

Para falar da cultura de compartilhamento e o espaço onde isso acontece, é importante definir conceitos de cibercultura e ciberespaço. Rüdiger (2011, p. 291) define “cibercultura” como o “conjunto de práticas e representações que surge e se desenvolve com a crescente mediação da vida cotidiana pelas tecnologias de informação e, assim, pelo pensamento cibernético e a civilização maquinística, apareceu como termo nos anos 1960”. O mesmo autor define o “ciberespaço” como

espaço criado artificialmente pela convergência entre o mundo online gerado pelas redes telemáticas e as projeções digitais e imaginárias dos sujeitos que, direta ou indiretamente, interagem

por seu intermédio, deve seu nome à obra do escritor William Gibson. (RÜDIGER, 2011, p. 291)

O conceito de cibercultura surge em meio à popularização das tecnologias digitais e da internet, porém “o surgimento da cibercultura não é só fruto de um projeto técnico, mas de uma relação estreita com a sociedade e a cultura contemporâneas” (LEMOS, 2002, p. 28). Nicholas Negroponte, Fundador do Laboratório de Mídia do Massachusetts Institute of Technology (MIT), entra em acordo com a ideia de Lemos. Segundo Rüdiger (2011, p. 25), Negroponte acredita que o desenvolvimento das novas tecnologias de informação “acarreta o surgimento de uma nova forma de vida, muito mais do que uma mera revolução tecnológica”.

Compartilhamento de conteúdo e pirataria

Atualmente, é impossível falar de compartilhamento de arquivo sem remeter à questão da pirataria. A digitalização dos processos envolvidos, somada à difusão da internet apontada por Gilder (2001) e Castells (2008), facilitou a circulação das obras e fomentou um meio alternativo. Gerbase (2007, p. 2) destaca que “o espectador atua à margem do sistema e obtém o que quer baixando conteúdos disponíveis na rede, ou comprando uma cópia clandestina [...]”. Essa comunicação de muitos para muitos – bem diferente das mídias tradicionais, nas quais a comunicação acontecia de um para muitos –, em que se criou um espaço no qual qualquer pessoa podia ser um produtor de conteúdo, caracteriza a *Web 2.0*. (TIETZMANN; PASE, 2008)

Pirataria é definida por Segrave (2003) como o uso ou a reprodução e distribuição não autorizada de uma obra. A internet, ao mesmo tempo que trouxe um repositório infinito de atrações, também pode ser apontada como um espaço de prática de atividade ilícitas favorecida pela tecnologia. Autores como Lessig (2005) e Yar (2008) apontam que a *indústria do copyright* tenta criminalizar as práticas de pirataria a partir das leis de direito autoral. Essas leis desafiam e criminalizam práticas de pirataria e roubo de direitos autorais, principalmente com relação ao uso da internet (YAR, 2008, p. 605). Segundo Mattelart (2009, p. 313), alguns autores consideram que a pirataria foi muito importante na apropriação do vídeo na sociedade. Desse ponto de vista, foi a comercialização informal que fez com que a tecnologia se tornasse cada vez mais acessível.

O conceito de pirataria se refere à apropriação não autorizada de produtos ou serviços que estejam sob resguardo de direitos autorais.

Esses produtos ou serviços podem ser relativos a obras audiovisuais, músicas, roupas, softwares, aparelhos eletrônicos ou qualquer outro artigo que tenha a possibilidade de ser reproduzido. O acesso a esses materiais piratas pode acontecer por meio de profissionais que buscam monetização com a venda desse material, por provedores de serviço, que dão suporte para que o material seja compartilhado por pessoas que utilizam a rede para trocar conteúdo, ou por consumidores que fazem cópias para uso pessoal, ou para compartilhar com seus familiares e amigos. (AMBROSI; PEUGEOT; PIMIENTA, 2005)

Segundo Lessig (2005), as tecnologias de publicação usadas antes das tecnologias digitais eram caras, então a maior parte delas era comercial. Com relação à internet, o autor acredita que a ela permite que as pessoas possam capturar imagens, mas,

diferentemente de qualquer tecnologia que simplesmente capture imagens, a Internet permite que essas criações sejam divididas com um número extraordinário de pessoas, quase instantaneamente. Isso é algo novo em nossa tradição – não porque a cultura pode ser capturada automaticamente, e obviamente não porque os eventos são comentados de forma crítica, mas porque essa mistura de imagens, sons e comentários pode ser difundida largamente de forma quase imediata. (LESSIG, 2005, p. 62)

A captação e a duplicação de imagens não é novidade quando se fala de pirataria – foi amplamente difundida depois do lançamento do videocassete da Sony, em 1975 (BERGAN, 2006, p. 69) –, mas as tecnologias digitais trouxeram a possibilidade de copiar o material infinitamente, já que a qualidade do material copiado é a mesma do original (LEMOS, 2002, p. 74). A possibilidade infinita de cópias, somada à facilidade de compartilhamento, colaborou para que a internet ficasse tão popular. A internet é o novo grande desafio da indústria. O *download* das obras, a exibição online e o baixo custo de remessa criaram uma realidade por meio da qual as obras passaram a ter um público muito maior, inimaginável em tempos pré-internet. (BERGAN, 2006)

As tecnologias digitais contribuíram para a criação de uma nova forma de consumir mídia. “O uso doméstico e individual, os aparelhos de multimídia, a Internet, a popularização dos computadores são algumas das características destes novos tempos marcados pela variedade de equipamentos culturais” (SELONK, 2004, p. 162). Mesmo que música e vídeo já tivessem sido distribuídos em formatos digitais, fatores como o aumento da capacidade de armazenamento e processamento dos

computadores e a redução do tempo de transmissão dos arquivos por meio dos formatos de compressão e do aumento das bandas domésticas foram muito importantes para o aumento da distribuição generalizada de conteúdo. (TIETZMANN; PASE, 2008)

A teoria funcionalista, criada por Charles Wright em 1964, busca ver a mídia como parte da sociedade e como uma das instituições responsáveis pelo seu equilíbrio (ASSIS, 2011, p. 216). Nesse sentido, acrescenta-se a teoria da “energia maquina”, criada por Lochard (2013), segundo a qual cada indivíduo, em uma sociedade, é responsável por uma parte do trabalho, como uma engrenagem. Se alguma dessas engrenagens que compõem a máquina não cumprir sua função, vai gerar problemas em toda a sociedade, ou seja, vai ser *disfuncional* em vez de *funcional*. Assim é a pirataria com relação à indústria. A indústria trabalha para controlar a produção, a distribuição e a posterior circulação das obras, e, em um movimento contrário, a pirataria entra na etapa da distribuição e cria um canal extraoficial de circulação, tirando parte do controle das obras das mãos das produtoras.

Conclusão

A popularização das tecnologias digitais e dos aparelhos multimídia deu aos usuários domésticos o poder de produção de conteúdo. Como as obras produzidas por usuários domésticos costumam ser independentes e sem dinheiro reservado para divulgação, eles próprios compartilham suas produções e contam com a ajuda de amigos e demais usuários da rede fazendo o mesmo. Isso influenciou fortemente na criação de uma cultura de compartilhamento.

Conforme Castro (2006, p. 3), os usuários têm a percepção de que baixar músicas na internet é como pegar um CD emprestado, e essas práticas não são entendidas por eles como crime, mas como uma forma de compartilhamento entre amigos. A internet, como facilitadora desses processos, tornou natural a troca de conteúdo entre os usuários, o que acabou fomentando um espaço em que a pirataria é vista como apenas mais uma dessas trocas. Nesse caso, fica clara a aplicação da teoria funcionalista. A rede provoca a troca de conteúdo entre seus usuários, o que é funcional, mas, por causa dessa facilidade, criou-se um espaço de troca de conteúdo ilegal, o que é disfuncional.

A internet é um ótimo exemplo de aplicação das teorias empíricas, ao passo que evidencia a figura de um receptor ativo. Na rede, os receptores têm a possibilidade de fazer comentários diretos sobre os conteúdos publicados e, nesse momento, deixam de ser receptores passivos para

interagir ativamente com os emissores e com o conteúdo emitido. Além disso, de acordo com os *feedbacks* dados pelos receptores, os produtores de conteúdo podem alterar ou não o rumo de suas publicações, mostrando mais uma vez a importância da participação dos usuários. Dessa forma, os indivíduos não são mais meros espectadores da mídia; eles agora participam ativamente dela.

A sharing culture: the transformation of communication through new technologies

Abstract

This study addresses the sharing of files through the Internet based on empirical theories and theories of interaction and collaboration created by Julian Spyer and Rachel Recuero. The popularization of digital technologies gave home users the power to produce content. This aspect, coupled with the ease of distribution brought about by the internet, influenced the creation of a culture in which sharing content is important, but also turned out to influence the emergence of pirated materials.

Keywords: *Sharing, Internet, Digital technology. Piracy.*

Referências

AMBROSI, Alain; PEUGEOT, Valérie; PIMIENTA, Daniel (Org.). *Desafios de palavras: encontros multiculturais sobre as sociedades da informação*. São Paulo: C&F, 2005.

ASSIS, Francisco de. Contribuições do funcionalismo e da teoria crítica para os estudos sobre os gêneros jornalísticos. *Logos*, Rio de Janeiro, v. 18, n. 2, p. 215-233, 2011.

BERGAN, Ronald. *Cinema*. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.

CASTELLS, Manuel. *A era da informação: economia, sociedade e cultura*. 11. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2008.

CASTELLS, Manuel. Internet e sociedade em rede. In: MORAES, Dênis (Org.) *Por uma outra comunicação: mídia, mundialização cultural e poder*. Rio de Janeiro: Record, 2003.

CASTRO, Gisela G. S. Pirataria na música digital: internet, direito autoral e novas práticas de consumo. *Unirevista*, São Leopoldo, v. 1, n. 3, p. 1-11, 2006.

GERBASE, Carlos. Enxugando gelo: pirataria e direitos autorais de obras audiovisuais na era das redes. *E-Compós: revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação*, Brasília, v. 10, p. 1-20, 2007. Disponível em: <<http://www.compos.org.br/seer/index.php/e-compos/article/viewFile/193/194>>. Acesso em: 25 out. 2015.

GILDER, George. *Telecosmo*. São Paulo: Campus, 2001.

LEITE, Fernanda Capibaribe; JANOTTI JUNIOR, Jeder. Reconfigurando as teorias da comunicação: as indústrias culturais em tempos de internet. In: FERREIRA, Giovandro *et al. Teorias da comunicação: trajetórias investigativas*. Porto Alegre: EdiPUCRS, 2010.

LEMOS, André. *Cibercultura: tecnologia e vida social na cultura contemporânea*. Porto Alegre: Sulina, 2002.

LESSIG, Lawrence. *Cultura livre: como a grande mídia usa a tecnologia e a lei para bloquear a cultura e controlar a criatividade*. São Paulo: Trama, 2005.

LÉVY, Pierre. *A inteligência coletiva: por uma antropologia do ciberespaço*. 5. ed. São Paulo: Loyola, 2007.

LOCHARD, Guy. Analyse des dispositifs et des discours médiatiques. In: SEMINÁRIO DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO SOCIAL DA PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DO RIO GRANDE DO SUL (PPGCOM/PUCRS), Porto Alegre, 2013. *Anais...*, Porto Alegre: Famecos, 2013.

MATTELART, Tristan. *Audio-visual piracy: towards a study of the underground networks of cultural globalization*. Paris: University of Paris VIII, 2009.

RECUERO, Raquel. *Redes sociais na internet*. Porto Alegre: Sulina, 2009.

RÜDIGER, Francisco. *As teorias da cibercultura: perspectivas, questões e autores*. Porto Alegre: Sulina, 2011.

SEGRAVE, Kerry. *Piracy in the motion picture industry*. North Carolina: McFarland, 2003.

SELONK, Aletéia Patrícia de Almeida. *Distribuição cinematográfica no Brasil e suas repercussões políticas e sociais: um estudo comparado da distribuição cinematográfica nacional e estrangeira*. Porto Alegre: Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, 2004.

SPYER, Juliano. *Conectado: o que a internet fez com você e o que você pode fazer com ela*. Rio de Janeiro: Zahar, 2007.

TIETZMANN, Roberto; PASE, André F. Curiosidade e fidelização: blogs como ferramentas de distribuição de conteúdo. In: SEMINÁRIO BLOGS, REDES SOCIAIS E COMUNICAÇÃO DIGITAL, 2. *Anais...*, Novo Hamburgo: Feevale, 2008. v. 1. p. 33-33.

YAR, Majid. The rhetorics and myths of anti-piracy campaigns: criminalization, moral medadody and capitalist property relations in the classroom. London: Keele University, 2008. Disponível em: <http://www.academia.edu/4476347/The_rhetorics_and_myths_of_anti-piracy_campaigns_criminalization_moral_pedagogy_and_capitalist_property_relations_in_the_classroom>. Acesso em: 25 out. 2015.

Enviado em 22 de outubro de 2015.

Aceito em 20 de novembro de 2015.

Design digital e interfaces sociais: um estudo da interface do Twitter¹

Gabriela da Silva Zago*
Camila de Almeida Polino**

Resumo

Neste trabalho, o objetivo foi identificar e caracterizar um tipo específico de interface digital, as interfaces sociais. Para tanto, parte-se de um referencial teórico que procura situar as interfaces sociais como um subtipo de interface digital, caracterizado por sua proximidade com conceitos como interação mediada por computador, redes sociais na internet e sites de rede social. Após definir e identificar tipos e elementos das interfaces sociais, realiza-se um estudo exploratório qualitativo das transformações ao longo do tempo do site de rede social Twitter. Os resultados permitem perceber mudanças na interface da ferramenta ao longo do tempo, buscando atender a diferentes necessidades de interação social do usuário ao utilizar o Twitter.

Palavras-chave: Interfaces sociais. Sites de rede social. Twitter.

1 Uma versão preliminar do trabalho foi apresentada no 10º Encontro Nacional de História da Mídia. ZAGO, Gabriela; POLINO, Camila. Das interfaces digitais às interfaces sociais: explorando as transformações na interface do Twitter. In: ENCONTRO NACIONAL DE HISTÓRIA DA MÍDIA, 10, Porto Alegre, *Anais...*, Porto Alegre, 2015. Disponível em: <<http://www.ufrgs.br/alcar/encontros-nacionais-1/encontros-nacionais/10o-encontro-2015>>. Acesso em: 25 out. 2015.

* Doutora em Comunicação e Informação pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Professora dos cursos de Design Gráfico e Design Digital na Universidade Federal de Pelotas (UFPel).

E-mail: gabrielaz@gmail.com

**Graduanda em Design Digital na Universidade Federal de Pelotas (UFPel). Bolsista de iniciação científica do CNPq. E-mail: camilapolino2014@gmail.com.

Introdução

O campo de trabalho de um designer na área digital em tempos de cibercultura abrange uma miríade de possibilidades de atuação. Se no passado essa atuação pudesse estar limitada a projetar interfaces de sites estáticos, atualmente a proliferação de dispositivos de variados tamanhos e propostas, típica de um cenário de convergência, ampliou consideravelmente as possibilidades de atuação em termos de interfaces digitais. Com a Web 2.0, os sites passaram a ser dinâmicos e demandam cada vez mais conhecimentos específicos da equipe de criação para que sejam projetados de forma mais precisa.

Com base nesse cenário, objetivou-se identificar e caracterizar um tipo específico de interface digital – as interfaces sociais. Para tanto, partiu-se de um referencial teórico em que se procurou situar as interfaces sociais como um subtipo de interface digital, caracterizada por sua proximidade com conceitos como interação mediada por computador (PRIMO, 2007), redes sociais na internet (RECUERO, 2009) e sites de rede social (ELLISON; BOYD, 2013).

Após a definição e a identificação dos tipos e elementos das interfaces sociais, realizou-se um estudo exploratório qualitativo das transformações ao longo do tempo do site de rede social Twitter. Os resultados permitiram perceber mudanças na interface da ferramenta ao longo do tempo, buscando atender a diferentes necessidades de interação social do usuário ao utilizar a interface do Twitter.

Interfaces digitais

Uma interface pode ser entendida como uma estrutura que medeia a relação do ser humano com a máquina (JOHNSON, 2001). Para Bonsiepe (1997, p. 12), “a interface revela o caráter de ferramenta dos objetos e o conteúdo comunicativo das interações”. Por causa disso, para o autor, “a interface transforma sinais em informação interpretável”.

O desenvolvimento das interfaces digitais teve início em comandos e códigos (interfaces da primeira geração, também chamadas de *Character-based user interface* – CUI). A dificuldade de se comunicar era grande e o número de pessoas a utilizar esse meio era pequena. Isso trouxe aos designers o papel de facilitar essa comunicação melhorando as interfaces digitais, ao identificarem os problemas que a comunicação mediada por computador apresentava. O resultado foi a criação de interfaces gráficas (interfaces da terceira geração ou *Graphical user interface* – GUI), que apresentavam ícones representando objetos físicos

por meio de desenhos de mesas, pastas e janelas. A metáfora da área de trabalho foi proposta por Alan Kay na Xerox Parc (LEMOS, 2002), mas foi aperfeiçoada pela Apple em 1984. O Apple Macintosh foi o responsável pela popularização de ícones como lixeira, pastas, arquivos, etc., instaurando, assim, um diálogo entre usuário e computador.

Outras metáforas foram pensadas para a interface gráfica, como no caso do Microsoft Bob, um projeto de sistema operacional proposto pela Microsoft em 1995 que buscava utilizar a metáfora de uma casa em vez de uma área de trabalho. Nesse sistema operacional, cada cômodo continha alguns objetos e, ao clicar em cada objeto, era possível abrir um determinado aplicativo.

Paralelamente ao desenvolvimento das interfaces, também foi possível observar o surgimento e a popularização da internet. Em termos históricos, a internet surgiu em 1969, por meio da Arpanet, como fruto de desenvolvimento da comunicação militar – tinha-se por objetivo criar uma estrutura descentralizada de comunicação que pudesse continuar a operar mesmo que um dos computadores fosse atingido. Apesar da origem militar, o desenvolvimento da internet se deu, principalmente, com base em pesquisas no âmbito acadêmico (CASTELLS, 2003). Nas suas primeiras décadas de existência, a internet funcionava basicamente por linhas de comando (interfaces CUI). Foi somente em 1989 que Tim Berners-Lee, do CERN, criou a web, a versão gráfica da web baseada em hipertextos.

A geração dos computadores conectados na década de 1990, com a web, trouxe a comunicação generalizada. Novas formas de interação pela internet foram surgindo. Posteriormente, por volta da década de 2000, surgiu a Web 2.0, ocorrendo uma evolução acelerada das interfaces digitais. Nesse sentido, o projeto de uma interface gráfica se torna mais complexo quando a ele são agregados elementos dinâmicos, típicos dos processos da Web 2.0. A Web 2.0 corresponde ao entendimento da web como uma plataforma (O'REILLY, 2005). Desse modo, a Web 2.0 pode ser considerada uma arquitetura de construção de sites que privilegia a participação do usuário. O termo, cunhado em 2004 numa conferência da O'Reilly Media, refere-se à tendência de sites construídos a partir da década de 2000 de serem dinâmicos e voltados para a participação, bastante diferentes de como os sites vinham sendo construídos nos primórdios da web (Web 1.0). Assim, a expressão assinala uma mudança em termos técnicos (de um foco no *back-end* para um foco no *front-end*), projetuais (do design fechado ao beta perpétuo), em termos de negócios e em termos culturais. Para Ellison e Boyd (2013,

p. 161), a principal mudança diz respeito aos aspectos culturais, uma vez que a participação e a formação de comunidades se tornou um dos focos principais da web:

Although online communities have been in existence since the earliest days of the internet – and services like AOL made online communities accessible to more mainstream internet users – they have not been the central focus of most internet users. Prior to Web 2.0, people spent the bulk of their time online browsing websites and engaging with email, instant messaging, and casual gaming; actively participating in online communities was still considered geeky².

Nesse cenário, podem ser identificadas as interfaces sociais como um tipo específico de interface digital emergente no contexto da Web 2.0 e que demanda conhecimentos e metodologias próprias para seu desenvolvimento projetual.

Interfaces sociais

Desde a origem, a web foi pensada para ser mais social do que tecnológica. Conforme as palavras de seu idealizador, Berners-Lee (1999, p. 123), “the Web is more a social creation than a technical one. I designed it for a social effect – to help people work together – and not as a technical toy”³.

Ainda que no princípio a web não fosse tão social quanto seu criador gostaria, atualmente as redes sociais estão em alta. Há uma pressão para que tudo seja social (PORTER, 2008). Empresas que não investem em relacionamento com cliente nas redes sociais, por exemplo, viram motivo de piada⁴.

Porter (2008) usa a expressão “web sites sociais” para se referir aos sites e aplicativos que proporcionam suporte para a interação social. Já Crumlish e Malone (2009) utilizam a expressão “interfaces sociais” para se referir a tais suportes. Em termos gerais, interfaces sociais (CRUMLISH; MALONE, 2009; ALMEIDA, 2014) são interfaces voltadas para a interação mediada por computador (PRIMO, 2007), como no

2 “Embora comunidades online existissem desde os primórdios da internet – e serviços como a AOL tornaram comunidades online acessíveis a mais usuários de internet –, elas não eram o foco central da maioria dos usuários de internet. Antes da Web 2.0, as pessoas passavam a maior parte de seu tempo online, navegando por sites e usando e-mail, mensageiros instantâneos e jogos casuais; participar ativamente de comunidades online ainda era uma atividade considerada nerd.” (Tradução nossa)

3 “A Web é mais uma criação social do que técnica. Eu a projetei para ter um efeito social – para ajudar as pessoas a trabalhar em conjunto – e não como um brinquedo tecnológico.” (Tradução nossa)

4 Um exemplo é o perfil @transfolha no Twitter, criado por um usuário indignado com os serviços da empresa Transfolha e que demonstra a ausência de representantes oficiais da empresa nesta plataforma.

caso de sites de rede social (RECUERO, 2009; ELLISON; BOYD, 2013).

Em 2007, Boyd e Ellison (2007) definiam sites de rede social como espaços da web que permitiam aos indivíduos criar um perfil, interagir por meio desse perfil, adicionar amigos e exibir a lista de conexões entre os amigos. Entretanto, nos últimos anos, alguns desses elementos perderam seu peso (como no caso da lista de amigos), ao passo que outros elementos emergiram (como a *timeline* e os *feeds* de notícias).

Em 2013, Ellison e Boyd (2013, p. 158) propuseram uma nova definição para sites de rede social:

A social network site is a networked communication platform in which participants 1) have uniquely identifiable profiles that consist of user-supplied content, content provided by other users, and/or system-level data; 2) can publicly articulate connections that can be viewed and traversed by others; and 3) can consume, produce, and/or interact with streams of user-generated content provided by their connections on the site⁵.

Essa nova definição marca uma mutação na forma de interagir com os sites de rede social. Se nos primórdios dessa forma de comunicação o foco estava nos perfis dos usuários, atualmente ele recai sobre os fluxos de conteúdo. Mais do que visitar o perfil alheio, os usuários querem ver as atualizações mais recentes de seus contatos. Os próprios perfis mudaram para incluir, também, atualizações.

Sites de rede social surgem em um contexto de Web 2.0 e, como tais, constituem um subtipo de mídia social (ELLISON; BOYD, 2013). Assim como conteúdo gerado por consumidor e plataformas de compartilhamento de conteúdo, os sites de rede social correspondem a um tipo específico de mídia social com características próprias (VAN DIJCK, 2013).

Os sites de rede social permitem que dois ou mais indivíduos interajam por meio de uma interface. A interação mediada por computador ocorre quando dois ou mais indivíduos podem interagir mediante uma interface (PRIMO, 2007). Essa interação pode ser mútua ou reativa (PRIMO, 2007). Na interação mútua, os dois participantes atuam conjuntamente na construção da interação. Na interação reativa, um usuário interage com o outro partindo de escolhas predeterminadas. Assim, se na interação mútua uma conversa pode ser travada publicamente entre dois

5 “Um site de rede social é uma plataforma de comunicação em rede na qual os participantes 1) possuem perfis de identificação única que consistem em conteúdos produzidos pelo usuário, conteúdos fornecidos por outros usuários, e/ou dados fornecidos pelo sistema; 2) podem articular publicamente conexões que podem ser vistas e cruzadas por outros; e 3) podem consumir, produzir e/ou interagir com fluxos de conteúdo gerado por usuários fornecidos por suas conexões no site.” (Tradução nossa)

usuários, na interação reativa o usuário pode apenas escolher se aceita ou não quem o adicionou como amigo no Facebook. O mais desafiador, em termos de projeto de interface, é desenvolver interfaces que forneçam suporte para a interação mútua.

Uma interface social segue princípios e diretrizes sociais. Diretrizes sociais são os componentes e peças das experiências interativas que funcionam como blocos que constroem as experiências sociais (CRUMMLISH; MALONE, 2009). Para os autores, as diretrizes sociais vão fundamentar toda a experiência do usuário nas interfaces sociais, do *login* à interação, da participação à construção da reputação, do bate-papo à colaboração entre amigos.

Os autores sugerem as seguintes diretrizes sociais:

a) Deixe coisas incompletas – É importante deixar coisas em aberto para que o usuário complete/ finalize o design.

b) Palimpsesto – os autores sugerem prover aos usuários meios de anotar, acrescentar conteúdo ou metadados, reformar, recriar ou mudar o ambiente, porém mantendo alguns traços de contextos anteriores.

c) Falar como uma pessoa – em vez de usar uma linguagem corporativa séria, os autores sugerem usar uma linguagem mais próxima do usuário.

d) Seja aberto – mudanças podem ser necessárias. Por isso é importante acompanhar as necessidades dos usuários e suas apropriações.

e) Não quebre e-mails – não faz sentido nenhum enviar e-mail ao usuário que não puder ser respondido ou cuja conversa não puder ser continuada.

Ao abordar especificamente elementos específicos que devem estar presentes nas interfaces sociais, os autores mencionam cadastro/registo, *login*, informações de primeiro acesso, perfil, e conexões. No cadastro, os autores sugerem solicitar apenas os dados que façam sentido serem solicitados para a rede social em questão. Formulários longos e detalhados tendem a ser abandonados. Quanto a perfil e conexões, os autores sugerem incluir esses padrões quando for possível às pessoas interagir umas com as outras, como no caso de sites de rede social.

Ao analisar interfaces sociais, Memória (2005) sugere a busca por uma experiência fluida. Para o autor, um sentimento de fluidez pode levar à imersão total:

Produtos como o Hattrick e o Orkut são um sucesso (apesar dos problemas de design) porque envolvem relacionamento entre seres

humanos, o que é um fator gerador de imersão em potencial, ou seja, de felicidade. (MEMÓRIA, 2005, p. 156)

Baseando-se no levantamento teórico acima, podem ser identificados dois tipos principais de interfaces sociais: as interfaces sociais propriamente ditas e as interfaces com elementos de redes sociais. Interfaces sociais propriamente ditas são aquelas cuja principal finalidade é proporcionar a interação social entre dois ou mais indivíduos, como no caso dos sites de rede social. Exemplos incluem o site de relacionamentos Facebook, o site de micromensagens Twitter e o site de perfis profissionais LinkedIn. Interfaces com elementos de redes sociais são aquelas que, embora possuam outra finalidade principal, utilizam recursos voltados para a interação social em alguma parcela do site. Como exemplo, podem ser citados sites de comércio eletrônico, que normalmente disponibilizam recursos como possibilidade de avaliação de produtos por clientes.

Características e elementos das interfaces sociais

Baseando-se na definição de Ellison e Boyd (2013) de sites de rede social, vista acima, pode-se dizer que um site de rede social possui três elementos básicos: perfis representando usuários, a possibilidade de estabelecimento de conexões entre esses perfis e a possibilidade de produzir e consumir conteúdos compartilhados em um espaço comum. O Facebook pode ser tomado como exemplo: cada usuário possui um perfil no site e pode acrescentar amigos. As atualizações de cada usuário são exibidas no seu perfil e também no *News feed*, página que exhibe atualizações recentes dos contatos de cada usuário em fluxo contínuo.

Crumlish e Malone (2009) identificam as seguintes características para uma interface social: linguagem próxima do usuário, incompletude, cadastro, perfil e conexões.

Associados a esses elementos, toma-se o conceito de estado de fluxo emprestado de Memória (2005) para caracterizar as interfaces sociais.

O QUADRO 1 sintetiza as principais características e elementos das interfaces sociais:

QUADRO 1

Características e elementos das interfaces sociais

Elemento	Descrição
Perfil	Página que representa o indivíduo e por meio da qual o usuário pode interagir com outros participantes em uma interface. Contém dados fornecidos pelo usuário, por outros usuários e pelo próprio sistema.
Conexões	Característica essencial das redes sociais, as conexões correspondem às relações estabelecidas entre os diferentes perfis numa interface social. Essas conexões podem ser explícitas (lista de amigos) ou implícitas (usuários que conversam entre si, ou reprodução de conteúdo de outros usuários).
Fluxo de conteúdos	O fluxo de conteúdos se refere ao espaço onde são mostradas as últimas atualizações dos usuários. Como exemplo, citam-se a timeline do Twitter, onde são exibidas as últimas atualizações dos usuários que se segue, e o News feed do Facebook, onde aparecem postagens, compartilhamentos e curtidas dos amigos na rede social.
Linguagem próxima do usuário	As interfaces sociais, normalmente, apresentam como característica uma linguagem próxima do usuário, como forma de estimular a participação.
Incompletude	Outro elemento importante das interfaces sociais é a incompletude: apenas deixando elementos em aberto é que se torna possível fazer com que o usuário possa participar, completando esses espaços. Por exemplo, no Facebook, os usuários são convidados a responder à pergunta “No que você está pensando?”
Imersão	A imersão diz respeito a uma característica menos tangível das interfaces sociais – em razão dos elementos acima apontados, uma interface social muitas vezes desperta a possibilidade de imersão do usuário, que usará o espaço para produzir e consumir os conteúdos dinâmicos gerados pelos usuários.

Fonte: Sistematizado pelas autoras com base na pesquisa realizada.

Essas características e elementos aparecerão em menor ou maior grau nas interfaces sociais, conforme se priorize uma ou outra função no projeto de uma interface.

Explorando as transformações na interface do Twitter

Após a identificação dos elementos principais das interfaces sociais, procedeu-se a um estudo exploratório de caráter ilustrativo das transformações ao longo do tempo de uma interface social específica: o Twitter. Essa interface foi analisada com base nas características e elementos de interfaces sociais identificados e sistematizados no QUADRO 1. A análise realizada foi de cunho exploratório e qualitativo (GIL, 2010). De acordo com Gil (2010), a pesquisa exploratória é utilizada quando ainda não se tem muito material acerca de determinado tema. É uma forma de proporcionar maior familiaridade com a temática, visando torná-la mais explícita para estudos futuros.

O site de rede social Twitter é uma interface social propriamente dita, cujo foco é a comunicação mediada por computador. Em termos gerais, o Twitter pode ser considerado um site de rede social. Uma vez que há perfis de identificação única reunindo as postagens de determinado usuário, é possível seguir e ser seguido por outros usuários (e ver quem segue quem), bem como a possibilidade de criação de conteúdo (postar novos *tweets*, como são chamadas as atualizações nas ferramentas) e de interação com o conteúdo produzido por outros usuários em um fluxo de conteúdos comum (a *timeline*). As interações típicas permitidas pelo site incluem as atividades de menção, *retweet* e favoritos. Assim, pode-se fazer nova postagem mencionando outros usuários, que serão notificados de tal menção. Também é possível reproduzir as mensagens compartilhadas por outros usuários pressionando o botão de *retweet*. Ainda, pode-se avaliar as mensagens ao pressionar o botão que permite marcar como favorito um determinado tweet.

Embora o site se apresente atualmente essa configuração, sua interface passou por transformações diversas, desde seu lançamento, em 2006, com modificações na forma de exibição dos elementos e inclusão de recursos originalmente não previstos. A seguir, apresenta-se uma breve análise da evolução da interface do Twitter, abordando a estrutura da *home* e da *timeline* da ferramenta em três momentos distintos: nos anos iniciais do Twitter, após uma grande reformulação em 2009, e a configuração atual da ferramenta.

Interface dos anos iniciais do Twitter

Entre 2006 e 2008, começaram a surgir elementos de interação hoje típicos do Twitter (como *retweet* e menções), partindo de apropriações dos usuários que foram incorporadas ao site. Embora na origem o Twitter já tenha surgido como uma interface social para interação mediada por computador, a inclusão de novas funcionalidades permitiu aprofundar seu caráter social. Além disso, a ferramenta se mostrou aberta às apropriações dos seus usuários, uma das diretrizes sociais apontadas por Crumlish e Malone (2009).

Em 2007 a página inicial do Twitter era estruturada por duas colunas (FIG. 1). A coluna da esquerda trazia uma apresentação da ferramenta e alguns *tweets* recentes. Na coluna da direita era possível encontrar o campo de *login* e uma lista contendo alguns usuários em destaque.

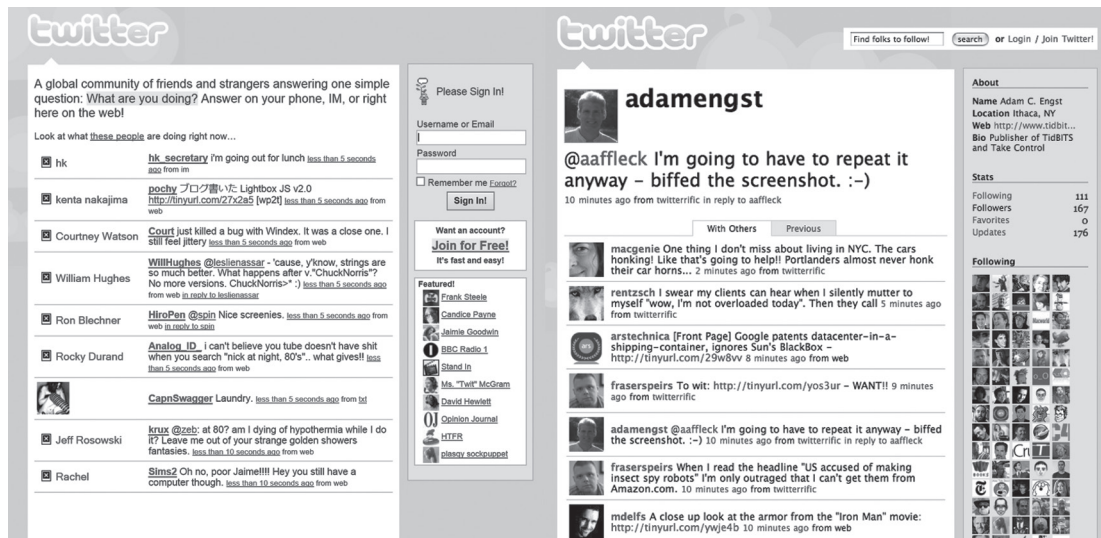


FIGURA 1 – Interface da página inicial do Twitter em 2007 (à esquerda) e perfil de usuário do ponto de vista de um observador não logado (à direita).
Fonte: FAGUNDES, 2014.

Ao acessar o perfil de um usuário, era possível visualizar uma coluna maior à esquerda contendo as últimas postagens do usuário, em destaque, e uma coluna menor com informações sobre o usuário e uma lista de seus seguidores e seguidos (FIG. 1). Após realizar o *login*, o usuário visualizava as últimas atualizações feitas por seus seguidos na ferramenta. O fluxo de conteúdos, assim, era customizado conforme as escolhas do usuário quanto a quem seguir na ferramenta. Desde sua origem, o Twitter permite o estabelecimento de conexões não necessariamente recíprocas: pode-se adicionar alguém como contato, mas não é necessário uma confirmação ou que a outra pessoa siga de volta o usuário.

Em sua *timeline*, o usuário era convidado a responder à pergunta “O que você está fazendo?”, apresentada acima da caixa de texto para postar novos *tweets*. A presença de uma questão relaciona-se com o princípio de incompletude das interfaces sociais.

Interface de 2009

Em 2009, o Twitter passou por um *redesign* bastante significativo, em que elementos como os *trending topics* foram incorporados, ao mesmo tempo em que a pergunta apresentada aos usuários mudou para “O que está acontecendo?”. Nota-se que a simples mudança da pergunta proposta ao usuário traz ao Twitter um foco mais informacional e

jornalístico do que pessoal. Ou seja, anteriormente o sistema voltava-se, principalmente, para o compartilhamento de acontecimentos mais pessoais, em que as pessoas compartilhavam suas ideias e acontecimentos do seu dia a dia e outras informações pessoais. Aos poucos, o Twitter passou a se mostrar como um sistema voltado para a divulgação de notícias, ações e eventos relacionados ao mundo. A transformação foi gradual. Recuero (2009) cita dois exemplos dessa mudança de foco. O primeiro foi o período de campanha presidencial nos Estados Unidos em 2008. As pessoas puderam acompanhar de perto, pela internet, o que os candidatos à presidência Barack Obama e John McCain faziam, onde iam e falavam, e o Twitter era uma das principais ferramentas utilizadas pelos candidatos e seus seguidores. O outro exemplo citado pela autora se refere a uma série de chuvas ocorridas em Santa Catarina, no Brasil, que resultou em uma das maiores catástrofes naturais já vistas no país, também em 2008. O Twitter desempenhou papel fundamental ao articular informações sobre as chuvas de 2008 em Santa Catarina.

Ainda em 2008, o Twitter adquiriu a ferramenta Summize, originalmente um site externo ao Twitter que possibilitava a busca por palavras-chave. Foi o primeiro passo para a implementação da busca na ferramenta e, posteriormente, para a criação dos *trending topics*, uma funcionalidade incluída na ferramenta mediante a observação de como os usuários estavam se comunicando, ao perceber alguns temas que se destacavam dentre o que era abordado na ferramenta. Com os *trending topics*, as notícias e a busca por informações passaram a ter acesso rápido e por um número maior de pessoas.

Essas transformações na ferramenta refletiram-se na interface da tela inicial do site no final de 2009 (FIG. 2), em que era possível perceber um destaque para o campo de busca, e a presença dos assuntos sendo discutidos na ferramenta. O campo de *login* perdeu destaque e passou a estar localizado em um menu escondido no topo da página. A informação passou a ser tão central para a ferramenta que era possível fazer uma busca e consultar tópicos, mesmo sem ter uma conta no site diretamente, a partir da página inicial do Twitter.

A página de usuário logado sofreu modificações significativas em 2010, com a inclusão de listas, *trending topics* e sugestões de quem seguir, bem como a separação da *timeline* a partir de abas como “@Mentions” e “Retweets”, como forma de categorizar informações.

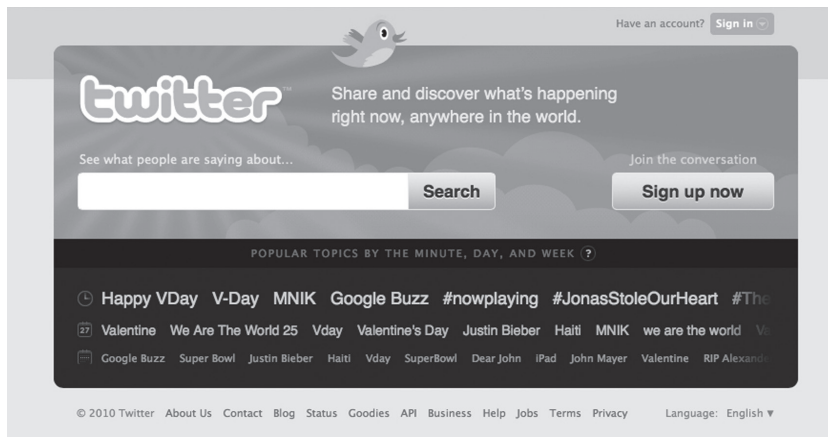


FIGURA 2 – Campo de busca e *trending topics* inseridos logo na página inicial do Twitter em 2009. Fonte: INTERNET archive. Disponível em: <<https://web.archive.org/web/20091103230616/http://twitter.com/>>. Acesso em: 27 ago. 2015.

Interface atual

A partir de 2012, a interface do Twitter passou por algumas transformações que a deixaram mais parecida com a interface de outros sites de rede social, em especial o Facebook. Os perfis e a *timeline* passaram a permitir a inclusão de fotos. Em vez de contar com um *layout* em duas colunas, como nos anos iniciais, a *timeline* passou a contar com blocos de informações distribuídos em três colunas.

Atualmente, a interface da tela inicial do site está mais limpa e explora a fotografia (FIG. 3). A página inicial possui rotação fotográfica, ou seja, fotos associadas a determinados *tweets* mudam de tempos em tempos. Em vez de uma distribuição em colunas, a foto passa a ocupar o espaço inteiro da tela, e há um box convidando o usuário a fazer *login* ou a se cadastrar no Twitter.

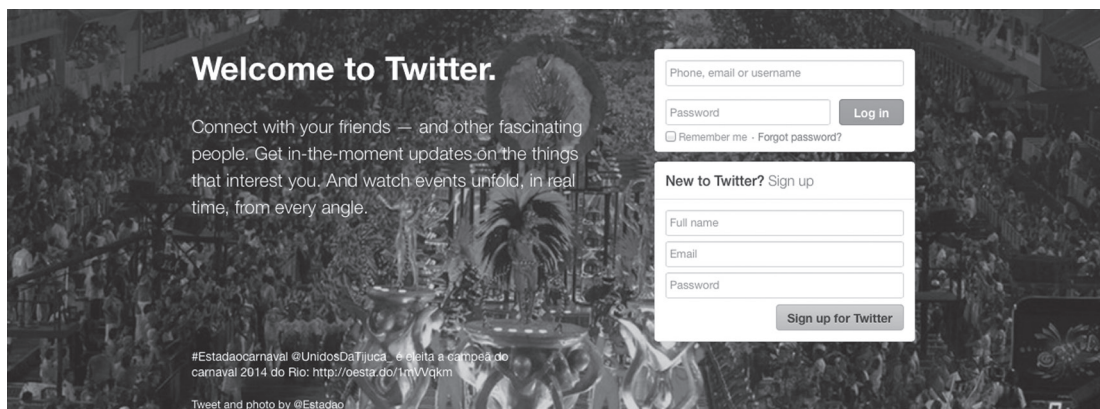


FIGURA 3 – Página inicial do Twitter em 2015. Fonte: TWITTER. Disponível em: <<http://twitter.com/>>. Acesso em: 27 ago. 2015.

Ao fazer o *login*, pode-se ver a página do usuário dividida em três colunas, com boxes separando as informações, o que facilita a visualização rápida das informações sem que o usuário se perca (FIG. 4). No centro, encontra-se o fluxo de conteúdo, a *timeline* onde todos os *tweets* dos perfis conectados ao usuário logado aparecem. Há a possibilidade de interação através de *retweet*, favoritar e menção. Nessa mesma tela, a primeira opção para interação com o sistema e outros usuários conectados é a pergunta “O que está acontecendo?”. Na coluna da esquerda, é possível encontrar alguns boxes de informação. No primeiro, estão as informações do usuário. Em outro box, é possível localizar uma lista com os *trending topics*. O usuário pode customizar a lista de tópicos conforme sua localização geográfica, podendo optar entre ver os temas em destaque no mundo, em seu país ou na sua cidade.

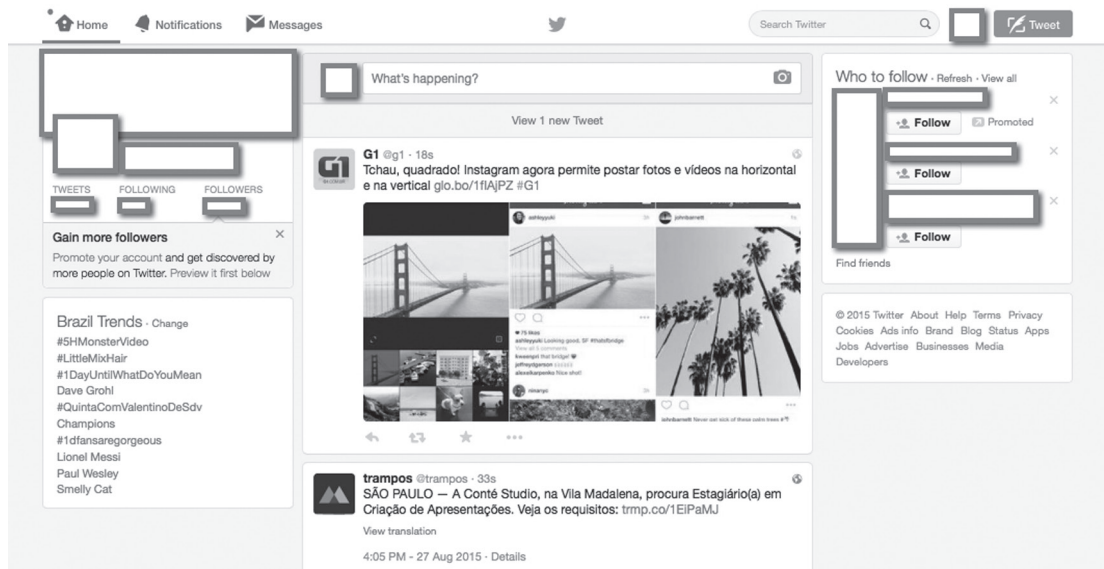


FIGURA 4 – Página do Twitter com o usuário logado em 2015.
Fonte: TWITTER. Disponível em: <<http://twitter.com>>. Acesso em: 27 ago. 2015.

A configuração atual da interface da ferramenta coloca-a próxima a outras interfaces de sites de rede social, como Facebook, Google Plus e Pinterest. Ainda que possuam recursos visuais semelhantes, cada ferramenta apresenta suas especificidades em termos de foco e possibilidades de interação entre usuários. Ainda que alguns elementos sejam persistentes nas interfaces sociais, sua configuração efetiva varia ao longo do tempo (como a análise acima procurou demonstrar) e também conforme o foco principal de cada site.

Conclusão

Procurou caracterizar, neste artigo, um tipo específico de interface digital, as interfaces sociais. Para tanto, valeu-se de revisão histórica e bibliográfica e de uma análise qualitativa de cunho exploratório de uma interface social.

Baseando-se no levantamento bibliográfico, o perfil, as conexões, o fluxo de conteúdos, a linguagem próxima ao usuário, a incompletude e a imersão foram identificados como elementos das interfaces sociais. Esses elementos estão presentes em maior ou menor grau nas interfaces sociais, conforme se tentou demonstrar na da análise das transformações da interface do Twitter ao longo do tempo.

Ainda que alguns elementos tenham sido recorrentes ao longo dos anos (como a presença de perfis, a possibilidade de interagir com fluxos de conteúdo, a visualização das conexões entre os usuários, a linguagem próxima ao usuário e a incompletude), a interface passou por variações na forma como esses recursos eram visualizados e implementados. Se no começo a interação se limitava a postar o que se estava fazendo, aos poucos a ferramenta passou a incorporar recursos que passaram a permitir novas formas de interação com os fluxos de conteúdo (como *retweet* e *hashtags*). Diante da questão “O que está acontecendo?” a ferramenta passou a se configurar como um espaço social que permite a circulação de informações entre os usuários.

Digital design and social interfaces: a study of the Twitter interface

Abstract

The objective of this study was to identify and characterize a specific type of digital interface, i.e., social interfaces. To this end, we started from a theoretical framework that seeks to place social interfaces as a digital interface subtype, characterized by its proximity to concepts like computer-mediated interaction, Internet-based social networking sites, and social networking sites. After defining and identifying the types and elements of social interfaces, a qualitative exploratory study of transformations over the Twitter social networking site over time was carried out. The results show changes over time in the tool's interface, seeking to meet the different needs of the user's social interaction when using Twitter.

Keywords: *Social interfaces. Social networking sites. Twitter.*

Referências

- ALMEIDA, Adriel. *Design de interfaces sociais: projetando uma interface híbrida entre Behance e LinkedIn*. 2014. 96 f. Monografia (Conclusão de Curso) – Curso de Design Digital, Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, RS, 2014.
- BERNERS-LEE, Tim. *Weaving the web*. San Francisco: Harper Collins, 1999.
- BONSIEPE, Gui. *Design: do material ao digital*. Florianópolis: Fiesc, 1997.
- BOYD, Danah; ELLISON, Nicole. Social network sites: definition, history, and scholarship. *Journal of Computer-Mediated Communication*, Nova Jérsea, v. 13, n. 1, 2007.
- CASTELLS, Manuel. *A galáxia internet*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2003.
- CRUMLISH, Christian; MALONE, Erin. *Designing social interfaces*. O'Reilly Media, 2009.
- ELLISON, Nicole; BOYD, Danah. Sociality through social network sites. In: DUTTON, W. H. (Org.). *The Oxford handbook of internet studies*. Oxford: Oxford University Press, p. 151-172, 2013.
- FAGUNDES Renan Dissenha. *A evolução do design do Twitter desde sua criação até hoje*. 2014. Disponível em: <youpix.virgula.uol.com.br/redes-sociais-2/timeline-twitter-design/>. Acesso em: 20 mar. 2015.
- GARRETT, Jesse James. *The elements of user experience: user-centered design for web*. New York: New Riders, 2003.
- GIL, Antonio Carlos. *Métodos e técnicas de pesquisa social*. 6. ed. São Paulo: Atlas, 2010.
- INTERNET archive. Disponível em: <https://web.archive.org/web/20091103230616/http://twitter.com/>. Acesso em: 27 ago. 2015.
- JOHNSON, Steven. *Cultura da interface: como o computador transforma nossa maneira de criar e comunicar*. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.
- LEMOS, André. *Cibercultura*. Porto Alegre: Sulina, 2002.
- MEMÓRIA, Felipe. *Design para a internet*. Rio de Janeiro: Campus; Elsevier, 2005.
- O'REILLY, Tim. *What is Web 2.0: design patterns and business models for the next generation of software*. O'Reilly Media, 2005. Disponível em: <http://oreilly.com/web2/archive/what-is-web-20.html>. Acesso em: 23 mar. 2014.
- PORTER, Joshua. *Designing for the social Web*. Berkeley: New Riders, 2008.
- PRIMO, Alex. *Interação mediada por computador*. Porto Alegre: Sulina, 2007.
- RECUERO, Raquel. *Redes sociais na internet*. Porto Alegre: Sulina, 2009.
- TWITTER. Disponível em: <http://twitter.com>. Acesso em: 27 ago. 2015.
- VAN DIJCK, José. *The culture of connectivity*. Oxford: Oxford University Press, 2013.

Enviado em 27 de agosto de 2015.

Aceito em 20 de novembro de 2015.

Teoria bioecológica do desenvolvimento humano:

relações com a publicidade infantil,
a mídia televisiva e o consumo

Filipe Guimarães dos Santos*

Leticia Maria Pinto da Costa**

Marluce Auxiliadora Borges Glaus Leão***

Resumo

O objetivo com este artigo foi pesquisar a produção científica acerca do desenvolvimento humano, na ótica da teoria bioecológica, e sua relação com os seguintes temas: publicidade infantil, mídia televisiva e consumo. Após a identificação dos temas e a seleção da questão de pesquisa, foi realizado o acesso à base de dados digital da coleção de periódicos da Capes. Em seguida, os resultados foram organizados e analisados. Foram encontrados 554 itens, mas apenas uma minoria tratava dos temas centrais desta pesquisa. Apesar do crescimento das tecnologias da informação e do contato cada vez maior de crianças não apenas com a televisão, mas, também, com as diversas mídias, é ainda reduzido o número de estudos fundamentados nas teorias do desenvolvimento humano a respeito desta sociedade na qual o consumo de produtos e serviços é uma prática constante das famílias.

Palavras-chave: Publicidade infantil. Mídia. Televisão. Consumo. Desenvolvimento humano.

* Mestrando em Desenvolvimento Humano pela Universidade de Taubaté (Unitau). Especialista em Marketing pela Fundação Getúlio Vargas (FGV). Graduado em Comunicação Social – Habilitação em Publicidade e Propaganda pelo Centro Universitário de Barra Mansa (UBM). E-mail: filipe.guima@hotmail.com.

** Mestre e Doutora em Comunicação Social pela Universidade Metodista de São Paulo (Umesp). Especialista em Comunicação Social pela Universidade de Taubaté (Unitau). Graduada em Comunicação Social – Habilitação em Jornalismo e em Publicidade e Propaganda pela Universidade de Taubaté (Unitau). Professora do Mestrado em Desenvolvimento Humano da Universidade de Taubaté (Unitau). E-mail: leticiampcosta@gmail.com.

*** Mestre e Doutora em Ciências Biomédicas pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). Especialista em Psicologia Analítica pelo Instituto Sedes Sapientiae (Sedes) e em Pedagogia Empresarial pelo Instituto de Educação de Minas Gerais (IEMG). Graduada em Psicologia pelo Centro Universitário Newton Paiva. Professora do Mestrado em Desenvolvimento Humano da Universidade de Taubaté (Unitau). E-mail: mgleao08@gmail.com.

Introdução

Mesmo com o crescimento acelerado da internet nos últimos anos, assim como a sua popularização, a televisão ainda é o meio de comunicação de maior penetração e abrangência em todo o mundo. Pode-se afirmar que ela está presente em praticamente todos os lares brasileiros. Segundo dados da Pesquisa Brasileira de Mídia 2015, encomendada pela Secretaria de Comunicação Social da Presidência da República, 95% dos entrevistados afirmam ver TV, um hábito consolidado dos brasileiros, independentemente de gênero, idade, classe social, escolaridade e localização geográfica. Em geral, a maior parte dos brasileiros assiste à televisão todos os dias da semana (73%), com uma intensidade diária de 4h31min de 2ª a 6ª feira e de 4h14min no final de semana (BRASIL, 2014).

Assim, as grandes marcas, que têm como objetivo comunicar-se com a massa de consumidores, podem até anunciar seus produtos e serviços também em outros meios, mas certamente elas comprarão espaços comerciais nas emissoras de TV, principalmente nos canais abertos, pois anunciar na TV é o caminho mais rápido e certo para que a mensagem impacte o público-alvo. Para ratificar essas afirmações, dados consolidados e divulgados no site do periódico *Meio & Mensagem* mostram que 68,2% de todo investimento em publicidade no Brasil foi para a televisão aberta, considerando os quatro primeiros meses de 2014 (MERCADO..., 2014).

Com todo esse alcance, a televisão entra rotineiramente na vida das pessoas por meio de programas jornalísticos, transmissões esportivas ao vivo, shows de calouros, séries, *reality shows*, filmes e, obviamente, mensagens publicitárias veiculadas nos intervalos comerciais.

Em outras palavras, as famílias são impactadas diariamente pelas mais diversas marcas, que utilizam diversos recursos audiovisuais e inúmeras técnicas de persuasão para convencer o telespectador a respeito de determinada ideia e, evidentemente, influenciá-lo a consumir produtos ou serviços.

Mesmo que aparentemente o processo de consumo pareça simples, ou seja, as pessoas consomem bens para atender a determinada necessidade, é fundamental salientar a existência de dimensões culturais e simbólicas nessa prática, pois as escolhas de consumo carregam significados sociais relevantes, demonstrando, assim, algo sobre o sujeito, como seu grupo social ou sua família, por exemplo (DOUGLAS; ISHERWOOD, 2004).

Já que as escolhas de consumo acabam refletindo julgamentos de valor culturalmente dados, o poder de influência da mídia na sociedade

contemporânea faz com que a publicidade represente um papel considerável nesse universo simbólico. Dito de outra forma, com a crescente evolução e diversificação de produtos e serviços e, também, com a competitividade cada vez mais acirrada entre as marcas, entram em cena os publicitários para a criação de mensagens, slogans e filmes carregados de conteúdos simbólicos, cuja missão é criar novas necessidades ou convencer o consumidor a respeito da qualidade e também da imagem cultural de determinado produto ou serviço.

Nesse contexto do apelo publicitário, torna-se evidente que a propaganda televisiva, por meio do seu alcance e da sua visibilidade, ainda é a peça de maior eficácia, principalmente quando ela é direcionada ao imaginário infantil, visto que as crianças são mais vulneráveis às mensagens das propagandas.

Além disso, é importante relatar que, nesta “sociedade do hiperconsumo” em que vivemos atualmente, os filhos representam uma voz cada vez mais ativa nas famílias, influenciando, assim, várias escolhas e muitas vezes até decidindo qual produto será comprado. (LIPOVETSKY, 2010)

Por outro lado, o papel de decisor, ou seja, aquele que dá a palavra final, e de comprador, aquele que efetiva de fato a compra, na maioria das vezes, é de responsabilidade do pai, da mãe ou, então, de ambos ao mesmo tempo.

Considerando os milhares de apelos publicitários que entram nos lares por meio da televisão todos os dias, torna-se evidente a complexidade dos processos de decisão de compra de produtos e serviços destinados ao público infantil pelas famílias, visto que tais escolhas farão parte do desenvolvimento das crianças.

Neste estudo, o objetivo foi pesquisar a produção científica acerca da publicidade de produtos e serviços destinados a crianças, veiculada na televisão, e também a relação dos hábitos de consumo das famílias com o processo de desenvolvimento humano das crianças.

[...] as teorias da psicologia do desenvolvimento, até meados da segunda metade do século XX, propunham definir parâmetros ou padrões ou normativos que pudessem explicar o que, como e por que as mudanças ocorriam na infância e na adolescência, além dos possíveis desvios que poderiam ocorrer nessa trajetória. O desenvolvimento foi organizado em estágios evolutivos, enfatizando aspectos distintos do desenvolvimento humano: orgânicos, motores, cognitivos, afetivos, sexuais, morais, sociais, históricos e culturais. Entretanto, a partir da segunda metade do

século XX, a sociedade pós-moderna e pós-industrial viu surgir um novo paradigma nas ciências sociais e nas ciências naturais que vem se consolidando como o paradigma para o século XXI. (ASPESI; DESSEN; CHAGAS, 2005, p. 20)

Em outras palavras, segundo Aspesi, Dessen e Chagas (2005, p. 21), analisando a obra de Dasen e Mishra (2000), “esse paradigma é caracterizado por ser relativista, integrador e contextual, além de enfatizar o valor da cultura e dos contextos sociais no desenvolvimento humano”.

Nesse contexto, surgiu o modelo ecológico do desenvolvimento humano, proposto pelo pesquisador Urie Bronfenbrenner, nascido em Moscou, Rússia, em 1917, e radicado nos Estados Unidos desde os 6 anos de idade. A primeira exposição sistemática e compreensiva da teoria, inclusive com evidências empíricas, apareceu em 1970. No entanto, a primeira publicação do modelo aconteceu apenas em 1979, com o livro *Ecologia do desenvolvimento humano* e, a partir de revisões feitas pelo próprio Bronfenbrenner, o modelo passou a ser chamado de “bioecológico” no final do século XX.

Na concepção de Bronfenbrenner (1999), o desenvolvimento representa uma transformação que atinge a pessoa, que não é de caráter passageiro ou pertinente apenas à situação ou a um dado contexto. Trata-se de uma reorganização que procede de maneira continuada dentro da unidade tempo-espço. Esta modificação se realiza em diferentes níveis: das ações, das percepções da pessoa, das atividades e das interações com o seu mundo. (POLONIA; DESSEN; SILVA, 2005, p. 73)

Segundo a teoria bioecológica do desenvolvimento humano, dentre outros aspectos, o impacto da televisão, da moda, da internet e da mídia em geral sobre o comportamento das crianças e adolescentes no mundo constitui exemplo de como o ambiente físico influencia direta e indiretamente nos processos interacionais e, conseqüentemente, no desenvolvimento dos indivíduos (POLONIA; DESSEN; SILVA, 2005). Dessa forma, os estudos de Urie Bronfenbrenner, pesquisador e criador dessa teoria, foram tomados como referência para este trabalho, no qual o objetivo foi pesquisar a produção científica presente em uma base de dados digital a respeito do desenvolvimento humano, relacionada à teoria bioecológica, e sua relação com os seguintes temas: publicidade infantil, mídia televisiva e consumo.

Questão norteadora e etapas da pesquisa

Por se tratar de uma revisão integrativa da literatura, no estudo foram incluídas as seguintes etapas: identificação dos temas e seleção da questão de pesquisa, definição das palavras e expressões, acesso a um banco de dados online, organização dos resultados; avaliação e interpretação dos resultados e apresentação da revisão do conhecimento produzido.

Como vivemos atualmente em mundo em que o capital é muito valorizado e o processo de consumo de produtos e serviços está presente em todas as famílias, que são impactadas por mensagens publicitárias todos os dias, principalmente pela mídia televisiva, a questão norteadora desta pesquisa foi: qual é a produção científica existente acerca do desenvolvimento humano, tendo como base a teoria bioecológica de Bronfenbrenner, relacionada aos temas da publicidade infantil, da mídia televisiva e do consumo?

Para o levantamento dos materiais publicados, foi utilizada a base de dados digital da Coleção de Periódicos da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes), durante o mês de junho de 2015 (CAPES, 2015). Definiu-se que a busca abarcaria um período indeterminado e que seriam coletados apenas as publicações relacionadas com o tema central da pesquisa. Dessa forma, quando o título apenas não possibilitava essa identificação, realizava-se também a leitura do respectivo resumo. As palavras e expressões escolhidas para a busca foram: “publicidade infantil”, “consumo” e “mídia televisiva”. No entanto, dada a especificidade da expressão “mídia televisiva” e a quase total ausência de resultados, optou-se pelas palavras “mídia” e “televisão”. Para representar o modelo ou teoria bioecológica do desenvolvimento humano proposta por Bronfenbrenner foram escolhidos os seguintes termos: “modelo ecológico”, “modelo bioecológico”, “teoria ecológica”, “teoria bioecológica”, “Bronfenbrenner” e, também, “desenvolvimento humano”.

Os resultados dos cruzamentos dos termos foram organizados em tabelas para facilitar a visualização e a conseqüente análise das produções encontradas.

Apresentação e análise dos resultados

Primeiramente, na TAB. 1, apresenta-se o número de artigos encontrados cruzando-se a expressão “publicidade infantil” e os termos referentes à teoria bioecológica do desenvolvimento humano:

TABELA 1

Distribuição das produções acessadas na Capes, considerando a expressão “publicidade infantil”

Termos de busca	Resultados
“publicidade infantil” e “modelo ecológico”	0
“publicidade infantil” e “modelo bioecológico”	0
“publicidade infantil” e “Bronfenbrenner”	0
“publicidade infantil” e “teoria ecológica”	0
“publicidade infantil” e “teoria bioecológica”	0
“publicidade infantil” e “desenvolvimento humano”	8
Total	8

Fonte: CAPES, 2015.

Observa-se pelo levantamento que há escassez de publicações relacionadas a esses termos, sendo que nenhuma está relacionada aos estudos de Bronfenbrenner e sua equipe. Considerando o foco deste estudo, dois artigos dentre os oito encontrados merecem destaque: “Controle sanitário da propaganda de bebidas alcoólicas no Brasil: estudo dos projetos de lei de 1988 a 2004” (FALCÃO; RANGEL-S, 2010), que analisa as propostas de projetos de lei para o controle sanitário da propaganda de bebidas alcoólicas nos meios de comunicação de massa; e “Discursos sobre juventude e práticas psicológicas: a produção dos modos de ser jovem. Brasil” (GONZALES; GUARESCHI, 2008), no qual as autoras, dentre outras questões da juventude, evidenciam como os jovens contemporâneos estão sendo foco de investimento do mercado capitalista como consumidores potenciais.

Na TAB. 2 explicitam-se os resultados encontrados utilizando a palavra “televisão”:

TABELA 2

Distribuição das produções acessadas na Capes, considerando a palavra “televisão”

Termos de busca	Resultados
“televisão” e “modelo ecológico”	2
“televisão” e “modelo bioecológico”	1
“televisão” e “Bronfenbrenner”	4
“televisão” e “teoria ecológica”	0
“televisão” e “teoria bioecológica”	0
“televisão” e “desenvolvimento humano”	64
Total	71

Fonte: CAPES, 2015.

Conforme demonstrado na TAB. 2, nas buscas com a palavra “televisão” foram encontrados alguns artigos relacionados ao modelo de desenvolvimento humano proposto por Bronfenbrenner. Dentre os sete resultados encontrados considerando-se as expressões de busca “modelo ecológico”, “modelo bioecológico” e a palavra “Bronfenbrenner”, é importante relatar que um mesmo artigo apareceu em dois termos de busca distintos e outras três publicações vão ao encontro do tema central dessa revisão.

A publicação que apareceu duas vezes nos resultados de busca tem como título “Rotinas familiares de ribeirinhos amazônicos: uma possibilidade de investigação” (SILVA *et al.*, 2010) e apresenta um instrumento de investigação qualitativo nomeado “Questionário de rotinas familiares” (QRF), utilizado para coletar os dados de rotinas de famílias que vivem em uma comunidade ribeirinha amazônica cuja característica principal é o isolamento geográfico e social. Os autores demonstram no trabalho as etapas de construção do instrumento, as adaptações necessárias e o modo de organização dos resultados (Diagrama de Atividades Familiares – DAF), que são ilustrados com base em um caso investigado.

Em outro artigo encontrado, intitulado “Situações e recursos de aprendizagem em famílias de crianças escolares” (ZAMBERLAN; OTTONI; SONEGO, 2005), as autoras apoiam-se na abordagem ecológica de Bronfenbrenner para descrever aspectos de ambientes familiares e recursos disponíveis para o desenvolvimento infantil em 19 famílias de crianças matriculadas nas séries iniciais do Ensino Fundamental de uma escola privada, localizada em Ivatuva-Paraná.

Com o objetivo de identificar fatores familiares que influenciam o potencial de resiliência de adolescentes meninos e meninas, os autores do artigo “Resiliência, gênero e família na adolescência” (ROZEMBERG *et al.*, 2014) constataram que um relacionamento difícil com a mãe ou madrasta, a ausência de supervisão familiar e a presença de depressão, dentre outros fatores, são associados ao baixo potencial de resiliência, que, segundo Rozemberg *et al.* (2014, p. 674), “se caracteriza pela capacidade de desenvolver e utilizar estratégias de enfrentamento diante de situações potencialmente adversas”. Identificou-se também, por meio da pesquisa, que as variáveis “morar amontoadado” e “ter relacionamento difícil com os irmãos” se mostram prejudiciais apenas ao potencial de resiliência das meninas. Após o estudo, os autores concluíram que programas e políticas públicas necessitam trabalhar com as famílias para que, assim, compreendam as reais necessidades dos adolescentes e encontrem caminhos para a prevenção dos problemas de saúde mental e promoção da saúde dessa população segundo a ótica de gênero.

Vale destacar também o artigo “De Columbine à Virgínia Tech: reflexões com base empírica sobre um fenômeno em expansão” (VIEIRA; MENDES; GUIMARÃES, 2009), que reflete sobre o fenômeno conhecido como *school shooting*, ou tiroteios em escolas, chamando a atenção para a sua expansão pelo mundo e trazendo uma reflexão, baseada em dados empíricos, sobre o desenvolvimento dos protagonistas dos massacres em seus contextos sociais, incluindo o ambiente familiar, a mídia e interações entre colegas nas escolas e universidades.

Considerando os 64 resultados quando os termos buscados foram “televisão” e “desenvolvimento humano” (TAB. 2), outros três artigos encontrados merecem ser citados dada sua pertinência com o tema desta revisão de literatura.

A interface entre psicologia e publicidade foi o mote para o trabalho cujo título é “Psicologia e publicidade: velhos e novos encontros” (HENNIGEN; COSTA, 2009). Segundo os autores, tendo em vista a crescente criação de outros modos de vida, emerge a necessidade de o campo da publicidade contemplar os sujeitos sociais, pois as análises apontam para um distanciamento dessa atividade das concepções recentes de comunicação.

Em outro artigo, intitulado “Um olhar crítico sobre o impacto da televisão na educação” (GRÉGORI; MOLINA, 2011), contextualizado em torno da influência das tecnologias da informação e comunicação na educação informal e cujo objetivo era refletir especificamente a respeito da televisão, os autores, com base nos dados de vários estudos, determinaram qual é o impacto da televisão sobre crianças e adolescentes, assim como o valor dos seus efeitos educacionais e sua influência sobre vários aspectos da pessoa, principalmente o comportamento dela. Apesar dos resultados negativos encontrados nestas obras analisadas, ou autores acreditam que devem ser considerados também os efeitos positivos da televisão, que estão menos em destaque e podem ser mais abundantes se totalmente planejados desde o campo da educação.

A questão da influência da mídia televisiva também foi alvo do estudo “Criança, escola e TV: parcerias nas leituras de mundo” (SILVA, 2008), no qual se aborda como crianças com idade entre três e sete anos de idade se relacionam com a televisão. Com base em observações e intervenções junto às crianças pesquisadas, no estudo apontam-se as contribuições para uma educação do olhar infantil sobre a TV. Para isso a pesquisa se fundamentou no conceito de leitura de mundo elaborado pelo educador brasileiro Paulo Freire.

Continuando a análise e discussão dos resultados, na TAB. 3 é apresentado o número de publicações encontradas cruzando-se agora a palavra “mídia” e as expressões referentes à teoria bioecológica.

TABELA 3
Distribuição das produções acessadas na Capes,
considerando a palavra “mídia”

Termos de busca	Resultados
“mídia” e “modelo ecológico”	1
“mídia” e “modelo bioecológico”	1
“mídia” e “Bronfenbrenner”	5
“mídia” e “teoria ecológica”	2
“mídia” e “teoria bioecológica”	1
“mídia” e “desenvolvimento humano”	105
Total	115

Fonte: CAPES, 2015.

Apesar do número bruto total de 115 resultados de busca, somando-se todos os cruzamentos realizados, é importante relatar que algumas publicações apareceram nos resultados de mais de um termo de busca e outras já haviam sido encontradas por meio da expressão “publicidade infantil” e do termo “televisão”.

Em outras palavras, a utilização da palavra “mídia” não trouxe novos resultados relevantes para o objetivo da pesquisa, à exceção da tese de doutorado “Percepções, crenças e práticas de pais e educadores acerca de sobrepeso e obesidade em pré-escolares” (MARINS, 2011), na qual a autora, utilizando a bioecologia do desenvolvimento humano de Bronfenbrenner como referencial, identificou que as crianças pré-escolares do estudo estão expostas a muitas influências negativas nos diversos sistemas, o que pode prejudicá-las quanto à aquisição de bons hábitos alimentares e de atividade física, prejudicando-as conseqüentemente quanto à manutenção de um peso corporal saudável.

Finalmente, na TAB. 4 são apresentados os resultados considerando-se a palavra “consumo” nos cruzamentos de busca.

Novamente, mesmo com um número elevado de publicações encontradas, após a leitura de todos os títulos e de vários resumos dos 360 itens, constatou-se que a maioria deles refere-se às áreas de nutrição, educação física, medicina e ecologia. Muitos outros tratam do

TABELA 4

Distribuição das produções acessadas na Capes, considerando a palavra “consumo”

Termos de busca	Resultados
“consumo” e “modelo ecológico”	35
“consumo” e “modelo bioecológico”	3
“consumo” e “Bronfenbrenner”	56
“consumo” e “teoria ecológica”	13
“consumo” e “teoria bioecológica”	4
“consumo” e “desenvolvimento humano”	249
Total	360

Fonte: CAPES, 2015.

alcoolismo e da questão física e social do consumo de drogas em geral, o que demonstra uma preocupação crescente da comunidade científica em pesquisar a origem dessas dependências químicas, suas características e consequências desastrosas, principalmente para os jovens.

Talvez a principal razão para a grande quantidade de resultados encontrados seja o fato de o termo “consumo” ser bastante abrangente. Na verdade, pode-se afirmar que o consumo está presente na vida dos indivíduos desde os primórdios da humanidade e de diferentes formas, começando pelas características biológicas dos organismos. Segundo Bauman (2008, p. 37), “se considerarmos o ciclo metabólico de ingestão, digestão e excreção, o consumo é uma condição, e um aspecto, permanente e irremovível, sem limites temporais ou históricos”. O autor afirma ainda, na mesma página, que “o fenômeno do consumo tem raízes tão antigas quanto os seres vivos – e com certeza é parte permanente e integral de todas as formas de vida conhecidas a partir de narrativas históricas e relatos etnográficos”.

É importante ressaltar também que, como o termo “consumo” possui a mesma ortografia e o mesmo significado em português e em espanhol, foram encontrados uma grande quantidade de itens publicados na língua espanhola, como o artigo intitulado “Familia, desarrollo y cambio social: claves para un estudio interdisciplinario” (COLIN, 2008), que foi publicado em 2008 na revista mexicana *En-Claves del Pensamiento* e apresenta um estudo interdisciplinar baseado no tripé família-desenvolvimento-mudança social.

Conclusão

Os estudos de Bronfenbrenner e sua equipe a respeito da teoria bioecológica, assim como as primeiras evidências empíricas, começaram a ser expostos sistematicamente a partir da década de 1970. Dessa forma, por ser ainda uma teoria muito recente na história da ciência, ainda não existe uma grande quantidade de estudos publicados que tenham como referência este modelo de desenvolvimento humano.

No entanto, considerando a coleção de periódicos da Capes, é notável o crescimento de publicações que façam referência à teoria bioecológica e também é crescente o número de artigos que estudam as questões da mídia, da televisão e do consumo.

Considerando a somatória bruta dos resultados de todos os cruzamentos de busca, foram encontrados 554 itens. No entanto, apenas um número reduzido de publicações tratava do tema central dessa revisão, que é a relação da publicidade infantil veiculada na mídia televisiva com as práticas de consumo das famílias e os processos de desenvolvimento humano.

Seguida pela escola, a família é o principal contexto de formação das crianças. Nesse sentido, segundo Copetti e Krebs (2004, p. 86), “é importante que sejam observados tanto o tempo vital quanto o tempo histórico de cada criança e, com base nisso, o adulto seja um mediador que facilite as transições ecológicas que a criança enfrenta”, seja de um ambiente para outro, seja quando ela precisa realizar novas funções e representar novos papéis que ainda não foram vivenciados.

Enfim, com o crescimento das tecnologias da informação e o contato cada vez maior de crianças não apenas com a televisão mais também com a mídia em geral, vale destacar que ainda existem muitos estudos a produzir, com base nas teorias do desenvolvimento humano, a respeito dessa sociedade em que o consumo de produtos e serviços é uma prática cotidiana das famílias.

Bio-ecological theory of human development: relationships with children's advertising, television, and media consumption

Abstract

The aim of this article was to investigate the scientific production on human development from the perspective of bio-ecological theory and its relationship to the following themes: children's advertising and televised media consumption. After

identifying the topics and selecting the research question, the digital database of the collection of Capes periodicals was accessed. Then, the results were analyzed and organized. Five hundred fifty-four items were found, but only a small number of them addressed the central issues of this research. Despite the growth of information technology and children's increased contact not only with television, but also with various other media, the number of studies based on theories of human development concerning this society in which consumer products and services is a constant practice in families is still small.

Keywords: Children's advertising. Media. Television. Consumption. Human development.

Referências

ASPESI, C. C.; DESSEN, M. A.; CHAGAS, J. F. A ciência do desenvolvimento humano: uma perspectiva interdisciplinar. In: DESSEN, M. A.; COSTA JUNIOR, A. L. (Org.). *A ciência do desenvolvimento humano: tendências atuais e perspectivas de futuro*. Porto Alegre: Artmed, 2005. Cap. 1, p. 19-36.

BAUMAN, Z. *Vida para consumo: a transformação das pessoas em mercadorias*. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

BRASIL. Presidência da República. Secretaria de Comunicação Social. *Pesquisa brasileira de mídia 2015: hábitos de consumo de mídia pela população brasileira*. Brasília: Secom, 2014. Disponível em: <www.secom.gov.br/.../pesquisa/.../pesquisas.../pesquisa-brasileira-de-midia.pdf>. Acesso em: 23 fev. 2015.

BRONFENBRENNER, Urie. *The ecology of human development: experiments by nature and design*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1979.

COORDENAÇÃO DE APERFEIÇOAMENTO DE PESSOAL DE NÍVEL SUPERIOR (CAPES). *Portal de periódicos Capes/MEC*. 2015. Disponível em: <<http://www.periodicos.capes.gov.br/>>. Acesso em: 26 jun. 2015.

COLIN, L. A. Familia, desarrollo y cambio social: claves para un estudio interdisciplinario. *En-Claves del Pensamiento*, México, v. 2, n. 4, p. 11-46, dez. 2008.

COPETTI, F.; KREBS, R. J. As propriedades da pessoa na perspectiva do paradigma bioecológico. In: KOLLER, S. *Ecologia do desenvolvimento humano*. São Paulo: Casa do Psicólogo, 2004. p. 71-93.

DASEN, P. R.; MISHRA, R. C. *Cross-cultural views on human development in the third millennium*. *International Journal of Behavioral Development*, n. 24, p. 428-434, 2000.

DOUGLAS, M.; ISHERWOOD, B. *O mundo dos bens: para uma antropologia do consumo*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2004.

FALCÃO, I. C. L.; RANGEL-S, M. L. Controle sanitário da propaganda de bebidas alcoólicas no Brasil: estudo dos projetos de lei de 1988 a 2004. *Ciência & Saúde Coletiva*, Rio de Janeiro, v. 15, nov. 2010. Suplemento 3, p. 3.433-3.442.

GONZALES, Z. K.; GUARESCHI, N. M. F. Discursos sobre juventude e práticas psicológicas: a produção dos modos de ser jovem. Brasil. *Revista Latinoamericana de Ciencias Sociales, Niñez y Juventud*, Colômbia, v. 6, n. 2, p. 463-484, jul. 2008.

GRÉGORI, S. P.; MOLINA, G. M. Una mirada crítica a las repercusiones de la televisión en la educación. *Polis*, Chile, v. 10, n. 29, p. 413-432, 2011.

HENNIGEN, I.; COSTA, A. B. Psicologia e publicidade: velhos e novos encontros. *Famecos*, Porto Alegre, n. 40, p. 117-123, dez. 2009.

LIPOVETSKY, G. *A felicidade paradoxal: ensaio sobre a sociedade de hiperconsumo*. Portugal: Edições 70, 2010.

MARINS, S. S. *Percepções, crenças e práticas de pais e educadores acerca de sobrepeso e obesidade em pré-escolares*. 2011. 259 f. Tese (Doutorado em Enfermagem) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.

MERCADO cresce 16% em abril: TV por assinatura, mídia exterior e internet são destaques no período entre janeiro e abril de 2014. *Meio & Mensagem*, São Paulo-SP, 17 jul. 2014. Disponível em: <<http://www.meioemensagem.com.br/home/midia/noticias/2014/07/17/Mercado-cresce-16-porcento-ate-abril.html>>. Acesso em: 19 jul. 2014.

POLONIA, A. C.; DESSEN, M. A.; SILVA, N. L. P. O modelo bioecológico de Bronfenbrenner: contribuições para o desenvolvimento humano. In: DESSEN, M. A.; COSTA JUNIOR, A. L. (Org.). *A ciência do desenvolvimento humano: tendências atuais e perspectivas de futuro*. Porto Alegre: Artmed, 2005. Cap. 4, p. 71-89.

ROZEMBERG, L. *et al.* Resiliência, gênero e família na adolescência. *Ciência & Saúde Coletiva*, Rio de Janeiro, v. 19, n. 3, p. 673-684, mar. 2014.

SILVA, M. B. Criança, escola e TV: parcerias nas leituras de mundo. *Comunicar*, Espanha, v. 16, n. 31, p. 325-330, jul. 2008.

SILVA, S. S. C. *et al.* Rotinas familiares de ribeirinhos amazônicos: uma possibilidade de investigação. *Psicologia: teoria e pesquisa*, Brasília, v. 26, n. 2, p. 341-350, jun. 2010.

VIEIRA, T. M.; MENDES, F. D. C.; GUIMARÃES, L. C. De Columbine à Virgínia Tech: reflexões com base empírica sobre um fenômeno em expansão. *Psicologia: reflexão e crítica*, Porto Alegre, v. 22, n. 3, p. 493-501, 2009.

ZAMBERLAN, M. A. T.; OTTONI, T. P. M. E.; SONEGO, R. V. Situações e recursos de aprendizagem em famílias de crianças escolares. *Aletheia*, Canoas/RS, n. 22, p. 71-79, dez. 2005.

Enviado em 10 de setembro de 2015.

Aceito em 20 de novembro de 2015.

A midiaticização da lesão de Neymar: estudo comparativo do *Jornal Nacional* e do *Jornal da Record*

Adriana Alves Rodrigues*
Samara Cavalcante Fernandes**

Resumo

*Objetivou-se com este artigo identificar e compreender a midiaticização presente na cobertura jornalística realizada pelo *Jornal Nacional* e pelo *Jornal da Record*, sobre a lesão do jogador Neymar durante a *Copa do Mundo 2014*, sediada no Brasil. No estudo realizou-se, em primeiro nível, uma observação sistemática do acontecimento veiculado no *Jornal Nacional* e no *Jornal da Record*, que versavam sobre o mesmo fato, mediante a análise de conteúdo dos telejornais de referência. O resultado da análise indicou as influências tecnológicas presentes na produção e veiculação das notícias nos telejornais, assim como a mídia transformou o fato esportivo em acontecimento social.*

Palavras-chave: *Midiaticização. Jornalismo esportivo. Critérios de noticiabilidade. Cobertura jornalística.*

* Doutoranda pelo Programa de Pós-Graduação em Ciência da Informação pela Universidade Federal da Paraíba (UEPB). Mestre em Comunicação e Cultura Contemporâneas pela Universidade Federal da Bahia (UFBA).
E-mail: adrianacontemporanea@gmail.com.

** Graduada em Comunicação Social pela UEPB. Produtora na TV Borborema, afiliada do SBT em Campina Grande-PB.

Introdução

Neste artigo, objetiva-se desvendar como se deu a construção da midiaticização na cobertura jornalística esportiva dos telejornais – objetos da nossa pesquisa – *Jornal Nacional* (JN) e *Jornal da Record* (JR) sobre a lesão do jogador Neymar durante a Copa do Mundo. Para entender como aconteceu esse processo, foram resgatados conceitos do jornalismo esportivo, refletiu-se sobre sua atuação na televisão, nos dias de hoje, bem como sua midiaticização na TV. Foram levantadas, ainda, questões, como o espetáculo nos eventos esportivos.

Foram discutidas, ainda, algumas observações sobre o JN e o JR e debatidos os reflexos e impactos da midiaticização na produção e circulação das notícias esportivas de ambos os telejornais, referentes ao caso Neymar. Os espetáculos esportivos modernos se tornaram um dos principais emblemas do chamado “processo de midiaticização” de eventos culturais (BORELLI, 2001). Dessa forma, objetiva-se compreender como a mídia transforma os eventos esportivos em acontecimentos sociais. Ressalte-se que a importância deste estudo está no impacto e na visibilidade que o esporte tem na sociedade, além de contribuir para o meio acadêmico e jornalístico. Dessa forma, estudos como esse servem de referência para as peculiaridades, o desenvolvimento e o crescimento dessa área tão presente na mídia.

Este artigo é composto por dois momentos. Na primeira parte do artigo, discute-se sobre a evolução e as características do jornalismo esportivo, os impactos da midiaticização na prática jornalística e a influência dos critérios de noticiabilidade no conteúdo final dos telejornais. Em seguida, analisa-se a cobertura jornalística esportiva realizada pelo JN, da Rede Globo, e pelo JR, da Rede Record, com o objetivo de descobrir como os telejornais realizaram a cobertura esportiva sobre a lesão do jogador Neymar, quais os recursos tecnológicos usados, quais os critérios de noticiabilidade utilizados por cada um e, conseqüentemente, identificar características da midiaticização.

Midiaticização e critérios de noticiabilidade no jornalismo esportivo

Para consistência deste estudo, propõe-se aqui discutir sobre temas como jornalismo esportivo, midiaticização, espetáculo e critérios de noticiabilidade. Durante anos, o jornalismo esportivo foi visto com preconceito. Nas primeiras décadas do futebol brasileiro, não havia o que hoje chamamos de “jornalismo esportivo” (COELHO, 2008). Apenas alguns

relatos em pequenas colunas faziam parte da cobertura esportiva dos jornais. Na televisão, seu surgimento só aconteceu, de acordo com Sousa (2005), em 1950, quando a extinta TV Tupi apresentou uma reportagem sobre o jogo entre os clubes Portuguesa de Desportos e São Paulo. Nesse período, o telejornalismo brasileiro via surgir os primeiros passos da cobertura esportiva que buscava espaço e reconhecimento na mídia.

A evolução do jornalismo esportivo se deve ao desenvolvimento da televisão na década de 1970. Ambos caminharam juntos ao progresso. À medida que o veículo explorava a tecnologia, ganhava agilidade e adquiria estrutura para transmitir eventos esportivos com características espetaculares. O esporte seguia conquistando espaço e chamando a atenção da mídia, não somente pelo fato de atrair e entreter o público, mas também por questões mercadológicas, já que grandes eventos esportivos, como Copa do Mundo, as Olimpíadas e a Fórmula 1, por exemplo, acabam transformando-se em produtos que são discutidos e comercializados nos veículos de comunicação. Essa relação entre esporte e mídia no Brasil pode ser caracterizada, principalmente, pela forma como ambos atingem as massas: 1) a televisão, por se tratar de um meio de comunicação com maior poder de sedução e formação de opinião pública, fato pela qual o veículo está presente em 95, 1% das residências (IBGE, 2012); 2) o esporte, por ser considerado a “paixão nacional” e arrastar sempre multidões aos eventos esportivos no país.

De acordo com Temer (2012), o jornalismo esportivo tem como característica uma enorme facilidade para atingir as massas e, por consequência, apresenta-se de forma diferenciada e peculiar. Nesse contexto, percebe-se por que a cobertura esportiva possui elementos voltados para o entretenimento e por que os acontecimentos esportivos são sempre colocados como espetáculos:

O jornalismo esportivo, cada vez mais, 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 na construção do espetáculo. (TUBINO, 2007, p. 719)

O esporte de maneira geral, em razão de possuir características espetaculares, ganhou representação na mídia impressa, televisiva, radiofônica e virtual. Borelli (2001) explica que os eventos esportivos são atualmente um dos movimentos sociais que mais estão na mídia, seja por questões de ordem mercadológica, seja por questão simbólica.

Tal representação na mídia só foi possível em razão do processo de midiaticização que os meios de comunicação vivem hoje, proporcionados e impulsionados pelos avanços tecnológicos, característicos da globalização. Nesse cenário, o jornalismo esportivo se encontra como um dos campos mais impactados por esse processo midiático.

A convergência tecnológica também acabou influenciando e colaborando para o surgimento do processo de midiaticização, que tem modificado a atuação dos meios de comunicação e alterado de forma intensa as práticas e relações na vida humana na contemporaneidade. Fausto Neto (2011) aponta duas suposições para justificar o fenômeno: a primeira refere-se ao fato de como a midiaticização disponibiliza aos indivíduos a facilidade e o domínio de interação, podendo estes comunicar, manifestar opiniões e até publicitar informações; a segunda estabelece uma força superior do campo das mídias, que determinaria as novas formas de relações encontradas na cultura digital dos dias atuais.

A midiaticização pode ser vista, portanto, como um fenômeno social recente que tem provocado mudanças no modo de fazer jornalismo, em que as tecnologias, as técnicas, as lógicas, as estratégias e as linguagens utilizadas pelas mídias passam a compor e a interferir nos vários campos sociais. Nesse contexto, partindo da ideia de que a midiaticização interfere diretamente na produção jornalística (FAUSTO NETO, 2011), torna-se necessário analisar os impactos das novas tecnologias e a midiaticização no processo de produção das notícias (referentes ao caso Neymar) nos telejornais JN e JR, além dos critérios de noticiabilidade.

Chegou-se, então, à “velha” pergunta: O que é notícia? Diariamente, veículos de comunicação de todo o país recebem, em suas redações, uma avalanche de informações sobre diversos fatos e acontecimentos que podem ou não se tornar notícias. Nesse momento, os jornalistas aparecem como os grandes responsáveis pela escolha em transformar determinado assunto em notícia. O fato é que, antes de decidir o que é ou não notícia, os profissionais de comunicação precisam estar atentos também aos critérios de noticiabilidade que Traquina (2008, p. 63) define como

o conjunto de critérios e operações que fornecem a aptidão de merecer um tratamento jornalístico, isto é, possuir valor como notícia. Assim, os critérios de noticiabilidade são o conjunto de valores-notícia que determina se um acontecimento, ou assunto, é susceptível de se tornar notícia, isto é, de ser julgado como merecedor de ser transformado em matéria noticiável e, por isso, possuindo ‘valor-notícia’.

Citado por Traquina (2008), Wolf (1987) explica que os valores-notícia estão presentes em todo o processo de produção jornalística; ou seja, no processo de seleção dos acontecimentos, assim como no processo de elaboração da notícia (isto é, no processo de construção da notícia). É importante ressaltar que existem diversos elencos de valores-notícia estabelecidos pelos pesquisadores. É possível notar divergência nas listas de atributos dos acontecimentos (características que determinam que fatos podem ser selecionados como notícias), de alguns autores como Silva (SILVA, 2014), que propõe a revisão e a atualização dos valores-notícia. A autora discorda, por exemplo, da forma sinônima com que os conceitos de noticiabilidade, valores-notícia e seleção de notícias são vistos. De acordo com Silva (2014), é importante situar e distinguir valores-notícia e seleção de notícias, como conceitos específicos, que pertencem ao universo mais amplo do conceito de noticiabilidade. Com o objetivo de operacionalizar análises de acontecimentos noticiados ou noticiáveis, ela apresenta a proposta de uma nova tabela que contempla tanto os atributos listados pelos diversos autores quanto a inclusão de novos valores-notícia.

Em meio às discussões que cercam os valores-notícia, pode-se afirmar que eles são elementos fundamentais na cultura jornalística e se mostram indispensáveis no momento de elaboração das notícias. São por meio deles que o jornalista seleciona e transforma acontecimentos em fatos noticiosos. Dessa forma, para entender os critérios de noticiabilidade usados pelo JN e pelo JR na cobertura do caso Neymar, debruçou-se sobre os valores-notícia de seleção e os valores-notícia de construção, estabelecidos por Wolf (1987) e Traquina (2008), os principais pesquisadores dessa área.

Segundo Wolf (1987), os valores-notícia de seleção estão ligados aos critérios que os jornalistas utilizam na seleção, ou seja, na escolha dos acontecimentos que serão transformados em notícia. Já os valores-notícia de construção são vistos como qualidades da sua construção como notícia e funcionam como linhas-guia para a exibição do material, sugerindo, por exemplo, o que deve ser realçado, omitido e prioritário na construção do acontecimento como notícia. Wolf (1987) divide, ainda, os valores-notícia de seleção em critérios substantivos e critérios contextuais. Os critérios substantivos dizem respeito à avaliação da importância do acontecimento: a morte, a notoriedade, a proximidade, a relevância, a novidade, o tempo, a notabilidade, o inesperado, o conflito, a infração e o escândalo. Os critérios contextuais se referem ao contexto do processo de produção das notícias: a disponibilidade, o equilíbrio, a visualidade, a concorrência e o dia noticioso.

Estratégias metodológicas

Para a análise sobre a lesão de Neymar, jogador da seleção brasileira com base nos critérios de noticiabilidade, realizou-se, em primeiro nível, uma observação sistemática do acontecimento veiculado no JN e no JR, que versavam sobre o mesmo fato, por meio da Análise de Conteúdo dos telejornais de referência. A análise de conteúdos proposta por Bardin (1977) é caracterizada por um conjunto de instrumentos metodológicos que se aplicam a discursos (conteúdos e continentes) extremamente diversificados. O desenvolvimento desse instrumento de análise das comunicações é seguir, passo a passo, o crescimento quantitativo e as diversas formas qualitativas das pesquisas empíricas, apoiadas em uma das técnicas conhecida como Análise de Conteúdos.

A amostragem selecionada foi composta por dez notícias no JN e cinco no JR, referentes à Neymar, analisadas no dia 5 de julho de 2014 – um dia após a lesão do jogador e data em que os telejornais realizaram a cobertura jornalística mostrando os desdobramentos do caso. Para compor a análise, utilizou-se, também, a esquematização dos espelhos dos telejornais com a escalada, blocos e chamadas dos dois telejornais, referentes à edição do dia 5 de julho de 2014.

Na escolha do *corpus* para esta pesquisa, levou-se em consideração que os telejornais são apresentados no mesmo horário e, por isso, são concorrentes diretos na busca pelo melhor conteúdo e pela maior audiência. Outro fator relevante para a escolha do estudo está na quantidade de notícias referentes ao caso Neymar, encontradas no JN e no JR. Além disso, é importante frisar que jogadores como Lionel Messi, Cristiano Ronaldo e Neymar são considerados estrelas, heróis, guerreiros e vencedores pela mídia (sendo um exemplo de vida para muitos meninos que sonham em ser jogador de futebol) e, talvez, por isso as notícias sobre a lesão de um desses personagens (Neymar), no JN e no JR, tenha ganhado tamanha visibilidade e destaque nacional e internacional.

Desse modo, foram levados em consideração para a pesquisa os seguintes valores-notícia ou, conseqüentemente, critérios de noticiabilidade: *tempo, equilíbrio, notoriedade e dramatização*, estabelecidos por Wolf (1987) e Traquina (2008). Durante o estudo comparativo, fez-se uma breve reflexão sobre esses valores-notícia utilizados pelos telejornais, como as novas tecnologias (internet, redes sociais) influenciaram na cobertura esportiva e por que o caso Neymar foi midiaticizado.

Jornal Nacional e Jornal da Record: estudo comparativo

O JN e o JR são os telejornais mais antigos do Brasil. Exibidos em horário nobre da televisão, estão sempre disputando os maiores picos de audiência e têm como características semelhantes os eventos esportivos presentes na programação. Todos os dias, os dois telejornais apresentam, em suas edições, notícias e acontecimentos sobre o mundo dos esportes e também sobre seus personagens (atletas, técnicos, dirigentes, torcida...), com o objetivo de atrair e entreter os telespectadores.

Em grandes eventos esportivos como Copa do Mundo e Jogos Olímpicos, por exemplo, os telejornais se confrontam para mostrar quem realiza a melhor cobertura jornalística esportiva. É justamente nesse cenário que muitas vezes os acontecimentos esportivos acabam ganhando características midiáticas e espetaculares, como se verá adiante.

O JR¹ vai ao ar de segunda a sexta às 20h40, com 60 minutos de duração e aos sábados às 19h45, com 45 minutos. Sua estreia aconteceu em 1972, quando a emissora ainda pertencia ao grupo Paulo Machado de Carvalho e ao empresário Sílvio Santos. Em junho de 2009, após várias mudanças ao longo dos anos, a redação da emissora passou por uma reformulação, tornando-se ainda mais ampla. Entrava no ar o “novo” JR, que em setembro de 2010 passou a ser transmitido em HD.

O telejornal faz a cobertura dos principais acontecimentos no Brasil e no mundo. A produção de reportagens especiais e investigativas é o ponto forte do telejornal. O JR possui repórteres em todos os Estados do Brasil, por meio das afiliadas da Rede Record, e também conta com correspondentes internacionais. O JR também é exibido pela Record Internacional, chegando a alcançar 150 países.

Além da previsão do tempo e de apresentar tradicionalmente a cada semana uma série de reportagens especiais em cinco ou seis episódios, o telejornal também possui alguns blocos de notícias durante sua exibição diária, intercalados como o modelo tradicional de telejornalismo brasileiro. São eles: Minuto JR; JR de Olho; JR ao Vivo; JR no mundo; Direto de Brasília e JR Norte e Nordeste. O JN² é um telejornal produzido e apresentado pela Rede Globo desde sua estreia, em 1º de setembro de 1969. Exibido também no horário noturno, de segunda a sábado com 40 minutos de duração, é um dos telejornais mais assistidos e reconhecidos do país, tendo ao longo de sua existência acumulado diversos prêmios. O JN se tornou, em alguns anos, o mais importante e famoso noticiário brasileiro, alcançando altos índices de audiência.

1 Cf. JORNAL DA RECORD. Disponível em: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Jornal_da_Record>. Acesso em: 4 nov. 2014.

2 Cf. JORNAL NACIONAL. Disponível em: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Jornal_Nacional>. Acesso em: 4 nov. 2014.

Durante a década de 1970, por interesse próprio, o telejornal deu ênfase à cobertura internacional e aos esportes. Em 1977, foram inaugurados equipamentos portáteis para geração de imagens. Na ocasião, Glória Maria se tornou a primeira repórter do Brasil a entrar no ar ao vivo. Em 1978, outros equipamentos foram substituídos, permitindo a edição eletrônica de videotape, aumentando a velocidade do telejornalismo. No ano de 1983, o JN ganhou a sua primeira vinheta eletrônica. Em 1989, O Jornal Nacional estreia abertura e cenários novos. Já na década de 1990, a qualidade do telejornalismo praticado pela emissora atingia altos padrões. Em 1991, por exemplo, pela primeira vez uma guerra foi transmitida ao vivo, a Guerra do Golfo. Em 1994, pela primeira vez, uma cobertura de Copa do Mundo é ancorada ao vivo do país-sede, os Estados Unidos. Em 2000, o JN muda o cenário de estúdio e começa a ser apresentado de dentro a própria redação, passando a sensação de interação.

Em um breve histórico sobre o JN e o JR, pode-se observar, além de algumas semelhanças, como os esportes fazendo parte da programação, algumas diferenças entre os telejornais. O JR, por exemplo, tem como principal característica a produção de reportagens especiais e investigativas, enquanto o JN prefere dar ênfase à cobertura internacional e aos esportes. Além disso, percebem-se diferenças também nas questões técnicas dos dois telejornais. A Rede Globo faz questão de mostrar os avanços tecnológicos presentes na produção e veiculação do JN ao longo dos anos, e a Rede Record prioriza mostrar a equipe técnica do JR (espalhada em todos os Estados do país e do mundo), responsável por trazer a notícia cada vez mais perto do telespectador.

Diante às diferenças aqui encontradas, o desafio foi verificar como o jornalismo esportivo é representado na programação dos telejornais. Baseando-se nos critérios de noticiabilidade selecionados para este artigo, iniciou-se o estudo comparativo observando a diferença na quantidade de notícias sobre o jogador Neymar no JN e no JR, do dia 5 de julho de 2014. Enquanto o JN dedicou dez notícias referentes ao jogador, além de comentários dos jornalistas Galvão Bueno e Patrícia Poeta, durante toda a edição do telejornal, o JR apresentou apenas cinco notícias. A análise da esquematização dos espelhos dos dois telejornais deixa claro o interesse e a repetição do JN sobre o caso. Nesse contexto, o fator *tempo* é considerado valor-notícia utilizado pelo telejornal. Traquina (2008) explica que, quando um assunto ganha noticiabilidade na comunidade jornalística, ele permanece ainda sendo assunto e com valor-notícia durante muito tempo. Isso explica por que o JN dedicou praticamente toda

a edição do telejornal sobre a lesão do jogador. O fato é que Neymar ganhou tanta noticiabilidade a ponto de, durante muito tempo (no caso durante toda edição do telejornal), todo e qualquer assunto relacionado a ele foi visto e explorado como valor-notícia.

Percebe-se melhor o valor-notícia *tempo* nos blocos do telejornal. O primeiro bloco começa e termina com assuntos referentes a Neymar. Na sequência, o segundo também inicia e termina com notícias sobre o jogador. No terceiro, o assunto mais uma vez é a lesão do atleta. O quarto bloco é o único que não traz notícias sobre o jogador. No quinto, o assunto é retomado e, no sexto e último bloco, o JN é encerrado com o apoio e mensagens dedicadas a Neymar. É importante ressaltar que o JN priorizou o tempo todo a lesão do jogador e deixou um pouco de lado o que poderia ser considerado, também, as principais notícias do Brasil e do mundo. O telejornal exibiu nesse dia, apenas uma notícia sobre o desabamento de um viaduto na cidade de Belo Horizonte, que deixou duas pessoas mortas, dois dias antes, e o sequestro de um palestino em Israel, noticiado apenas no quarto bloco.

Em contrapartida ao valor-notícia *tempo*, utilizado pelo JN, o JR utilizou o *equilíbrio* como valor-notícia. Segundo Traquina (2008), a noticiabilidade de um acontecimento pode estar ligada à quantidade de notícias que existe ou já existiu sobre esse assunto, em pouco espaço de tempo. Dessa maneira, levando em consideração o valor-notícia de equilíbrio, a empresa jornalística acaba optando por não explorar mais o assunto, devido ao fato de o mesmo já ter sido noticiado há pouco tempo. É justamente isso que faz o JR. O telejornal até noticia a lesão do jogador Neymar, mas diferentemente do JN, não torna o assunto prioritário e muito menos deixa de lado os fatos que foram destaque no país e no mundo. Pode-se observar a diferença entre o conteúdo dos dois telejornais, olhando mais uma vez, os espelhos em anexos. É importante pontuar que o JR começa o telejornal da mesma maneira que o JN (com notícias sobre a lesão do jogador), no entanto, segue a apresentação com outras notícias da área policial, econômica e internacional. Fazendo um comparativo com o espelho do JN, nota-se que o JR apresenta, no primeiro bloco, duas notícias sobre o jogador. Na sequência, o segundo bloco não traz nenhuma matéria sobre o atleta. E no último bloco o assunto só volta a ser noticiado no final do telejornal.

Ao analisar melhor o primeiro bloco dos dois jornais, um fato chama a atenção. Enquanto o JN exhibe quatro notícias para falar sobre: a lesão de Neymar, a saída dele da Copa, a chegada à casa da mãe e os

possíveis substitutos, o JR apresenta as mesmas informações, apenas com a breve participação do repórter Bruno Piccinato. Ou seja, a diferença de tempo dedicado ao assunto pelo JN e pelo JR é visivelmente diferente. O JR, por meio do valor-notícia *equilíbrio*, supostamente não aprofundou a edição do seu telejornal com o caso Neymar, ao contrário do JN, que preferiu dominar o assunto.

Seguindo com o estudo comparativo, foi identificada nos dois telejornais a presença de outro valor-notícia, a *notoriedade*, que, de acordo com Traquina (2008) diz respeito à visibilidade, à importância e ao sucesso do ator principal envolvido no acontecimento (nesse caso Neymar). Talvez por isso as celebridades, os políticos e os famosos (cantores, atores, artistas, atletas) ganham sempre notoriedade na mídia. A *notoriedade* do jogador Neymar explica, por exemplo, por que o assunto sobre a lesão dele, sofrida durante a Copa do Mundo, ganhou repercussão nacional e internacional. Neymar é considerado pela mídia um dos melhores jogadores do mundo. Tudo o que envolve o nome dele acaba virando notícia. Muito mais que jogador de futebol, Neymar é hoje uma celebridade mundial. O craque faz sucesso dentro e fora dos campos. Em seu perfil no Facebook³, o jogador é acompanhado por mais de 49 milhões de pessoas. No Twitter⁴, ele possui dois perfis, sendo um pessoal e o outro que é utilizado para divulgar notícias, estatísticas e eventos. Juntos, somam aproximadamente 17 milhões de seguidores. Já a sua conta no Instagram⁵, tem cerca de 12 milhões de seguidores. Além dos perfis nas redes sociais, os fãs podem acompanhar tudo que acontece no seu dia a dia através do site oficial⁶ do jogador. Por estes motivos, qualquer notícia referente a ele acaba sendo destaque nos jornais, revistas e portais de todo o mundo.

Outro ponto que nos chama atenção são os comentários e as opiniões pessoais dos apresentadores sobre a lesão do jogador, presente nos dois telejornais, comprovando mais uma vez a importância que o mesmo possui na mídia. A notoriedade de Neymar justifica também como o Jornal Nacional e o Jornal da Record apresentaram seus noticiários. Os dois telejornais deram início à edição do dia 5 de julho de 2014, utilizando o mesmo recurso tecnológico: um vídeo do jogador falando sobre o sonho de disputar uma final de Copa do Mundo, interrompido devido à lesão sofrida.

3 Cf. NEYMAR JR. *Facebook*. Disponível em: <<https://www.facebook.com/neymarjr>>. Acesso em: 10 nov. 2014.

4 Cf. NEYMAR JR. *Site*. Disponível em: <<https://twitter.com/neymarjr> / <https://twitter.com/NeymarJrSite>>. Acesso em: 10 nov. 2014.

5 NEYMARJR. *Instagram*. Disponível em: <<http://instagram.com/neymarjr>>. Acesso em: 10 nov. 2014.

6 NEYMAR oficial. Disponível em: <<http://www.neymaroficial.com/nav/>>. Acesso em: 10 nov. 2014.



FIGURA 1 – Neymar falando sobre a saída da Copa: vídeo 1.
Fonte: ASSISTA..., 2014.

Em continuidade à análise comparativa, verificou-se a **dramatização** como outro valor-notícia, utilizado pelo Jornal Nacional. Segundo Traquina (2008), a “dramatização” é vista como o reforço das situações mais dramáticas, críticas e emocionais. A mídia se aproveita de assuntos que envolvem escândalos, tragédias, morte e emoção, exibindo-os de forma sensacionalista e apelativa, para despertar a atenção das pessoas. No caso da cobertura jornalística sobre a contusão de Neymar, por exemplo, o JN fez questão de exibir repetidamente 21 vezes, durante toda a edição do telejornal, o momento em que o jogador sofre a falta (que resulta à lesão na coluna), como pode ser visto na figura abaixo.

O telejornal encontrou na imagem a maneira de reforçar a situação dramática vivida pelo jogador e despertar o lado emocional dos telespectadores que sofreram e sentiram a dor de Neymar, cada vez que o momento da falta foi mostrado. A notícia foi construída, portanto, priorizando a lesão do jogador (fato esportivo).

Com características de espetáculo, a dramatização do caso continuou com a narração do repórter Tino Marcos:

A cena que chocou o país durou um segundo. A dor ainda não passou! Era um escanteio para a Colômbia, atento a chance de um contra ataque, Neymar examinou o espaço atrás... enxugou o suor, coçou o nariz, passos lentos... É quando surge embaixo, no vídeo, o camisa dezoito, o jogador de quem já mais esqueceremos. Ajeitou a meia, caminhou devagar. Houve uma breve conversa entre Neymar e Zuñiga. Hernanes acabava de entrar

em campo. Quarenta e um do segundo tempo! Quintero cobrou o escanteio e Ramires afastou pra lá, onde estava Neymar, que fez um gesto de quem vai dominar no peito, não conseguiria (nesse momento a cena da lesão é mostrada cinco vezes)! O joelho direito bateu ali, entre o um e o zero, e o dez desmoronou! A mão ainda cheia de grama buscava entender o que acontecia ali nas costas. Choro! Dor! E, certamente, aquela angústia... e agora? O lateral Marcelo foi o primeiro a chegar. Ele e James Rodrigues botaram as mãos nas costas de Neymar e ele urrou de dor! Durou quatrocentos e cinquenta e sete minutos de futebol a Copa do Mundo para Neymar. (ENTENDA..., 2014)

Pode-se observar o espetáculo presente na narração do repórter. É como se o telespectador estivesse diante de uma estória contada e ilustrada, daquelas que prendem a atenção e esboça a curiosidade de todos para o final da trama. O jornalismo esportivo ganha cada dia mais espaço na mídia, justamente por transformar eventos e fatos esportivos em fonte de entretenimento. Após a análise com base nos critérios de noticiabilidade selecionados para o estudo, percebeu-se que o JN priorizou o *tempo* e elementos da *dramatização* para construir e cobrir a lesão de Neymar, além da *notoriedade* do jogador. Enquanto isso, o JR, apesar de usar a *notoriedade* de Neymar para noticiar o fato, preferiu utilizar o *equilíbrio* para não tornar o assunto prioritário e também para dar ênfase a outros assuntos.

Além dos critérios aqui analisados, reflete-se, ainda, sobre a influência tecnológica na produção e veiculação das notícias sobre Neymar em ambos os telejornais. Identificou-se, ao longo do estudo, a internet, como principal ferramenta utilizada. Tanto o JN quanto o JR fizeram uso das redes sociais para compor a cobertura jornalística sobre o caso.

Observou-se, assim, que a midiatização alterou o modo de fazer jornalismo, que cada vez mais tem buscado tecnologias e estratégias midiáticas para cobrir fatos esportivos, assim como auxiliar na produção noticiosa em geral. Os reflexos dessa influência tecnológica estão presentes nos telejornais por meio de outros recursos. Além da inclusão das redes sociais na produção do JN, o telejornal usou também a expressão *#forçaNeymar*, característica do espaço virtual, na chamada para o sexto bloco, e interagiu com as pessoas nas ruas que mandavam uma mensagem de otimismo para o jogador lesionado (COM A SAÍDA..., 2014). A tecnologia acabou compondo e interferindo na produção jornalística. O acontecimento único (lesão do jogador) acabou gerando, por meio da grande mídia, outros acontecimentos sociais, como a participação e a manifestação das pessoas anônimas sobre a saída de Neymar da Copa.

Já o JR, que também se apropriou das redes sociais, fez uso de uma charge (recurso tecnológico para encerrar o jornal), em que mostra Neymar e o Brasil chorando com a saída do jogador da Copa do Mundo. O telejornal representou o sentimento de tristeza das pessoas – representadas pelo mapa do Brasil. O acontecimento mais uma vez ganhou proporção e se estendeu além da mídia. O caso acabou agendando o debate e potencializando o discurso das pessoas que não falavam em outra coisa que não fosse à lesão do jogador.



FIGURA 2 – Charge: vídeo 2.
Fonte: ASSISTA..., 2014.

Dessa maneira, a cobertura jornalística esportiva do JN e do JR sobre a lesão de Neymar se caracterizou por uma cobertura midiaticizada, não somente pelas influências tecnológicas encontradas na produção e veiculação dos noticiários, mas também por ter como personagem, ator principal, um “sujeito midiaticizado” (Neymar), que desperta o interesse da mídia nacional e internacional, além do acontecimento esportivo também midiaticizado e de grande repercussão (Copa do Mundo), que ele integrava. É possível observar como cada veículo, com suas estratégias, acabou transformando o fato esportivo em acontecimento social, colocando o jogador Neymar como o “herói” que representava o Brasil e que, conseqüentemente, traria o título da Copa para os brasileiros. O acontecimento midiaticizado se deve, portanto, à forma como sua lesão foi mostrada, narrada e comentada pelos telejornais.

Conclusão

O jornalismo esportivo esteve ao longo dos anos buscando identidade, reconhecimento e espaço na mídia. Nos primeiros anos de cobertura esportiva, mantinha essas características. Pouca gente acreditava que o futebol fosse assunto para estampar manchetes (COELHO, 2008) e os jornalistas responsáveis pelo assunto não passavam apenas de palpiteiros. Com a evolução da tecnologia, a mídia televisiva proporcionou a inclusão do jornalismo esportivo na programação e passou a apresentá-lo como verdadeiros shows-espetáculos. O potencial da área, que tem como característica atingir as massas e entreter, foi rapidamente explorado e incluído pela mídia. Hoje, o jornalismo esportivo não estampa apenas manchetes de jornais, ele está na programação dos telejornais, em capas de revistas, em sites, em blogs e em redes sociais e ainda é discutido em programas televisivos, dedicados ao gênero. Os eventos esportivos foram transformados em fonte de lucro para os veículos de comunicação, e isso pode ser visto a cada Copa do Mundo. Os veículos de comunicação disputam o melhor ângulo, a melhor imagem, a melhor reportagem, o melhor entrevistado e, por fim, a melhor cobertura.

Na análise realizada sobre a cobertura jornalística da lesão de Neymar durante a Copa no Brasil, por exemplo, o protagonismo do jogador presente nas matérias do JN e no JR explica a midiaticização ocorrida no caso. A forma das imagens da lesão, a repercussão nas redes sociais, a repercussão internacional, os vídeos do jogador falando sobre o assunto, os comentários dos apresentadores e a narração dos repórteres apresentadas indicam como possivelmente o assunto foi midiaticizado pelos telejornais. Com base no estudo comparativo, observou-se também como a influência tecnológica e os critérios de noticiabilidade encontrados na análise auxiliaram na construção da cobertura jornalística do JN e do JR. Compreende-se, aqui, a tecnologia como aliada e os valores-notícia como elementos necessários e decisivos na produção e veiculação das notícias, nos telejornais.

The media coverage of Neymar's injury: comparative study of Jornal Nacional and Jornal Record

Abstract

The objective of this paper was to identify and understand the media coverage present in news coverage by Jornal Nacional and Jornal da Record on soccer player Neymar's

injury during the 2014 World Cup games in Brazil. First, a systematic observation was carried out on the event broadcasted on Jornal Nacional and Jornal da Record TV news broadcasts, which dealt with the same fact by content analysis of these TV news programs. The result of the analysis indicated the technological influences in the production and broadcasting of televised news programs, as well as how media transformed a sports fact into a social event.

Keywords: *Media coverage. Sports reporting. Newsworthiness criteria. News coverage.*

Referências

ASSISTA à íntegra do *Jornal da Record* deste sábado, 5 ago. 2014. Disponível em: <<http://noticias.r7.com/jornal-da-record/videos/assista-a-integra-do-jornal-da-record-deste-sabado-05-7072014>>. Acesso em: 30 out. 2014.

BARDIN, Laurence. *Análise de conteúdo*. Lisboa, Portugal: Edições 70, 1977.

BORELLI, Viviane. Cobertura midiática de acontecimentos esportivos: uma breve revisão de estudos. In: CONGRESSO BRASILEIRO DA COMUNICAÇÃO, 24, 2001, Campo Grande, MS. Disponível em: <<http://www.portcom.intercom.org.br/pdfs/69091043172603617173111127019307506949.pdf>>. Acesso em: 20 out. 2014.

COELHO, Paulo Vinicius. *Jornalismo esportivo*. 3. ed. São Paulo: Contexto, 2008.

COM A SAÍDA do craque a hashtag #ForçaNeymar movimentou o Twitter. 2014. Disponível em: <<http://blog.agenciahive.com.br/forca-neymar/>>. Acesso em: 10 nov. 2014.

FAUSTO NETO, Antônio. Transformações do jornalismo na sociedade em vias de midiaticização. In: _____; FERNANDES, J. D. C. (Org.). *Interfaces jornalísticas: ambientes, tecnologias e linguagens*. João Pessoa: Ed. FPB, 2011.

IBGE: pela 1ª vez, domicílios brasileiros têm mais TV e geladeira do que rádio. 2012. Disponível em: <<http://ultimosegundo.ig.com.br/brasil/2012-04-27/ibge-pela-1-vez-domicilios-brasileiros-tem-mais-tv-e-geladeira-d.html>>. Acesso em: 30 out. 2014.

JORNAL DA RECORD. Disponível em: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Jornal_da_Record>. Acesso em: 4 nov. 2014.

JORNAL NACIONAL. Disponível em <http://pt.wikipedia.org/wiki/Jornal_Nacional>. Acesso em: 4 nov. 2014.

NEYMAR JR. *Facebook*. Disponível em: <<https://www.facebook.com/neymarjr>>. Acesso em: 10 nov. 2014.

NEYMAR JR. Site. Disponível em: <<https://twitter.com/neymarjr> / <https://twitter.com/Neymar-JrSite>>. Acesso em: 10 nov. 2014.

NEYMAR Oficial. Disponível em: <<http://www.neymaroficial.com/nav/>>. Acesso em: 10 nov. 2014.

NEYMARJR. *Instagram*. Disponível em: <<http://instagram.com/neymarjr>>. Acesso em: 10 nov. 2014.

SILVA, Gislene; SILVA, Marcos Paulo da; FERNANDES, Mario Luiz. (Org.). *Critérios de noticiabilidade: problemas conceituais e aplicações*. Florianópolis: Insular, 2014.

SOUSA, Li-Chang Shuen C. S. Noticiário esportivo no Brasil: uma resenha histórica. 2005. Disponível em: <<http://jornalismo.ufma.br/licristina/files/2014/01/1%C3%A2mina.pdf>>. Acesso em: 30 out. 2014.

TEMER, Ana Carolina Rocha Pessôa. “O time está dando o melhor de si”: aspectos do esporte na programação da televisão brasileira. In: MORAES, O. J.; MARQUES, J. C. (Org.). *Esporte na idade média: diversão, informação e educação*. São Paulo: Intercom, 2012.

TRAQUINA, Nelson. *Teorias do jornalismo: a tribo jornalística: uma comunidade interpretativa transnacional*. 2. ed. Florianópolis: Insular, 2008. v. 2.

Enviado em 22 de agosto de 2015.

Aceito em 20 de novembro de 2015.

Estruturas de sentimento e formações discursivas: aproximações possíveis

Lauren Steffen*
Flavi Ferreira Lisboa Filho**

Resumo

Neste artigo propõe-se reconhecer os pontos de aproximação entre os conceitos de estruturas de sentimento e formações discursivas à luz das perspectivas dos Estudos Culturais e da Análise de Discurso. Como resultado, tem-se a necessidade de aprofundar os conceitos dos Estudos Culturais e da Análise de Discurso a fim de compreender como os significados são produzidos discursivamente por meio da linguagem com base no repertório cultural dos sujeitos.

Palavras-chave: *Teorias da comunicação. Estruturas de sentimento. Formações discursivas.*

* Mestranda no Programa de Pós-Graduação em Comunicação (Linha Mídia e Identidades Contemporâneas) da UFSM-RS. Graduada em Comunicação Social pela UFRGS e em Letras – Português/Inglês – pela PUCRS.

Membro do GP Estudos Culturais e Audiovisualidades. E-mail: lauren.ssteffen@gmail.com.

** Doutor em Ciências da Comunicação (Linha Mídias e Processos Audiovisuais) pela Unisinos - RS. Professor Adjunto do Departamento de Ciências da Comunicação e do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da UFSM - RS. Pesquisador do GP Estudos Culturais e Audiovisualidades

Introdução

Neste artigo, apresenta-se uma reflexão teórica sobre os conceitos de estruturas de sentimento e formações discursivas à luz das perspectivas dos Estudos Culturais e da Análise de Discurso (AD). Tais áreas de estudo são entendidas como espaços híbridos de saberes complementares que informam os estudos do papel da linguagem nas representações de identidades culturais. Tais perspectivas buscam compreender as condições sociais e institucionais nas quais os sentidos são produzidos e recebidos. A linguagem é compreendida e analisada como um campo de conflito e negociação de formações sociais de poder e atravessadas por pressões sociais, culturais, políticas e econômicas.

Para tanto, neste artigo realiza-se, em sua primeira subseção, um tensionamento entre a cultura, a sociedade e os meios de comunicação com base nos Estudos Culturais, destacando o papel fundamental das representações sociais para a construção dos significados e das identidades. As estruturas de sentimento são desenvolvidas mediante a análise de suas características dominantes, residuais e emergentes, que permitem articular a experiência do indivíduo com as estruturas sociais. Na subseção seguinte, problematiza-se o campo da AD de linha francesa, descrevendo suas especificidades e estratégias. O conceito de formação discursiva, básica para a AD, é desenvolvido para entender as relações dos processos de produção de sentidos com a ideologia, possibilitando o estabelecimento de regularidades no funcionamento do discurso.

Estruturas de sentimento

Os Estudos Culturais são considerados uma perspectiva teórico-metodológica em que são analisadas as relações entre sociedade, práticas culturais e meios de comunicação de massa. O campo de estudos iniciou-se na Inglaterra, de forma organizada, a partir da criação do Centre for Contemporary Cultural Studies (CCCS) em 1964. O Centro surge ligado ao Departamento de Língua Inglesa da Universidade de Birmingham, constituindo-se em um centro de pesquisa de pós-graduação.

As origens dos Estudos Culturais remontam a três textos publicados no final da década de 1950: Richard Hoggart com *The uses of literacy* (1957), Raymond Williams com *Culture and society* (1958) e E. P. Thompson com *The making of the english working-class* (1963). Segundo Escosteguy (2010, p. 137), tal campo de estudo surge tanto sob o ponto de vista político quanto sob o teórico, já que pode ser identificado como “a política cultural dos vários movimentos sociais da época de seu surgimento”.

A constituição dos Estudos Culturais reflete a insatisfação com os limites de algumas disciplinas, propondo a interdisciplinaridade como forma de estudo das articulações culturais presentes na sociedade. Para Hall (2003), os Estudos Culturais são uma formação discursiva, pois abarcam discursos múltiplos e numerosas histórias distintas. Dessa forma, “compreendem um conjunto de formações, com as suas diferentes conjunturas e momentos no passado, marcadas pela instabilidade e pela grande diversidade de trajetórias”. (HALL, 2003, p. 189)

A multiplicidade de objetos de investigação e as variadas perspectivas dos autores impedem que os Estudos Culturais formem uma disciplina fechada. Pode-se dizer que se tornou um campo de análise de objetos que não são passíveis de estudo nas disciplinas clássicas. Nesse sentido, Hall (2003) afirma que os Estudos Culturais surgem como um rompimento de velhas correntes. Essas rupturas provocam uma mudança nas questões propostas, suas formas e suas possíveis respostas. Assim, “velhas correntes de pensamentos são rompidas, velhas constelações deslocadas, e elementos novos e velhos são reagrupados ao redor de uma nova gama de premissas e temas”. (HALL, 2003, p. 131)

Para entender as aplicações teórico-metodológicas do campo, torna-se fundamental analisar o conceito de cultura. De acordo com Williams (1992, p. 11), um dos fundadores dos Estudos Culturais, a cultura compreende sentidos diversos,

[...] desde um estado mental desenvolvido – como em ‘pessoa de cultura’, ‘pessoa culta’, passando pelos processos desse desenvolvimento – como em ‘interesses culturais’, ‘atividades culturais’, até os meios desses processos – como em cultura considerada como as artes e o trabalho intelectual do homem. Em nossa época é o sentido geral mais comum, embora todos eles sejam usuais. Ele coexiste com o uso antropológico e o amplo uso sociológico para indicar ‘modo de vida global’ de determinado povo ou de algum outro grupo social.

O foco de atenção dos Estudos Culturais recai sobre produtos culturais populares e massivos, que antes eram desprezados. Em tal ampliação do conceito de cultura considera-se a validade de todas as formas de expressão, superando a tradicional divisão entre alta e baixa cultura e tornando possível o desenvolvimento convergente desse conceito em uma abordagem crítica e interdisciplinar, ou seja,

[...] de textos e representações para as práticas vividas –, considera-se em foco toda a produção de sentido. O ponto de partida

é a atenção sobre as estruturas sociais (de poder) e o contexto histórico enquanto fatores essenciais para a compreensão da ação dos meios massivos, assim como o deslocamento do sentido da cultura da sua tradição elitista para as práticas cotidianas. (ESCOSTEGUY, 2010, p. 143)

A própria visão sobre os meios de comunicação de massa sofre um deslocamento profundo, já que eles não são vistos como meros reprodutores da estabilidade social, pois também se adaptam às pressões da sociedade, integrando-as ao próprio sistema cultural. Assim, o massivo deixa de ser o lugar da manipulação para transformar-se em lugar de negociação.

Schulman (2010) destaca o rompimento dos Estudos Culturais com as concepções passivas e indiferenciadas de público, partindo para a análise dos modos como as mensagens são codificadas pelos diferentes receptores, conforme o contexto social e político. O campo passa a defender que, no âmbito popular, não existe somente submissão, mas também há espaço para resistência e intervenção social.

O conceito de representação torna-se essencial para a compreensão da construção dos significados nos sistemas sociais, uma vez que é por meio da linguagem que os objetos do mundo são construídos. De acordo com Hall (2006), a cultura é um conjunto de sistemas classificatórios a que a língua recorre para dar significado aos objetos, diferenciando-os dos demais. Assim, o sentido é socialmente construído com base na linguagem e na representação, tendo como fundamento um sistema comum de classificação chamado “cultura”.

Para descrever a relação entre as experiências dos indivíduos e a estruturação social, como elementos constitutivos da cultura, Williams cunhou a expressão “estruturas de sentimento”, que pode ser compreendido como uma resposta às mudanças determinadas e ocorridas na organização social. Como proposição metodológica,

uma ‘estrutura de sentimento’ é uma hipótese cultural, derivada na prática de tentativas de compreender esses elementos e suas ligações, numa geração ou período, e que deve sempre retornar, interativamente, a essa evidência. (WILLIAMS, 1979, p. 135)

Segundo o autor, as estruturas de sentimento se referem às formações sociais já existentes na sociedade, relacionadas às vivências de determinado tempo e determinado lugar, ou seja, “a cultura de um período: o resultado vital e específico de todos os elementos da organização geral”

(WILLIAMS, 2003, p. 57, tradução nossa), ligadas às formações dominantes ou residuais e relacionadas com as formações emergentes, as novas práticas sociais vividas pelos indivíduos.

As características percebidas por meio das perspectivas dominante, residual e emergente servem para pensar os produtos midiáticos como frutos de uma prática social localizada no tempo e na história, uma vez que são atravessados por essas três instâncias. Dessa forma, há um ponto de encontro com a Análise de Discurso que busca encontrar as continuidades e os deslocamentos que atravessam os textos e que provêm de outros saberes já ditos em outros lugares e por outros sujeitos. A linguagem é, assim, percebida como um instrumento simbólico capaz de produzir sentidos, um processo que possibilita o deslocamento ou a manutenção de determinados aspectos da realidade. O discurso é visto como uma construção intersubjetiva, determinado pela história e pela ideologia.

Conforme aponta Moraes (2011), a perspectiva dominante corresponde ao modelo estabelecido e reconhecido pelos indivíduos. É o espaço das práticas legitimadas e consolidadas como referência em determinada cultura. A perspectiva residual compreende a busca pelos resquícios dos modelos estabelecidos no passado, podendo alternar-se, ou mesmo, opor-se ao dominante. Como afirma Williams (1979, p. 125), “o residual, por definição, foi efetivamente formado no passado, mas ainda está vivo no processo cultural, não só como elemento do passado, mas como elemento efetivo do presente”. Há, ainda, a perspectiva emergente, que contesta as práticas residuais e dominantes em razão do surgimento do novo. Nela, outros valores e ideias passam a se contrapor às práticas dominantes existentes, representando “áreas da experiência, aspiração e realização humanas que a cultura dominante negligencia, subvaloriza, opõe, reprime ou nem mesmo pode reconhecer”. (WILLIAMS, 1979, p. 127)

A caracterização das perspectivas dominante, residual e emergente se relaciona com o fato de que, para a Análise de Discurso, o funcionamento da linguagem se assenta na tensão entre processos parafrásticos e processos polissêmicos (ORLANDI, 2009). Os processos parafrásticos são aqueles pelos quais em todo dizer há sempre algo que se mantém, isto é, o dizível, a memória. A paráfrase representa, assim, o retorno aos mesmos espaços do dizer. Relaciona-se com a ideia de estabilização, ao passo que, na polissemia, o que há é deslocamento, ruptura de processos de significação, relacionando-se intrinsecamente com o equívoco.

Essas formas trabalham continuamente o dizer, de tal modo que todo discurso se faz nessa tensão entre o mesmo e o diferente. Dessa forma, a incompletude é a condição da linguagem: nem os sentidos nem

os sujeitos estão prontos e acabados. Eles se constituem na relação tensa entre paráfrase e polissemia. Assim, “os sentidos e os sujeitos sempre podem ser outros, dependendo de como se inscrevem na história”. (ORLANDI, 2009, p. 37)

Formações discursivas

A análise de discurso (AD) procura compreender como a linguagem cria sentidos como trabalho simbólico constitutivo do homem e de sua história; entende a linguagem como mediação necessária entre o homem e a realidade social. Segundo Orlandi (2009), essa mediação, que é o discurso, torna possível tanto a continuidade quanto o deslocamento do homem e da realidade em que ele vive.

O trabalho simbólico do discurso está na base da produção da existência humana. Essa ideia está associada ao fato de que a identidade se dá por meio de uma construção linguística, que se expressa pelo discurso. O conceito de representação, fundamental para os Estudos Culturais, também está atrelado às formas que o discurso encontra para organizar a linguagem e atribuir simbolicamente sentidos de realidade.

Para Pinto (2002, p. 28),

definir os discursos como práticas sociais implica que a linguagem verbal e outras semióticas com que se constroem os textos são partes integrantes do contexto sócio-histórico e não [...] de caráter puramente instrumental.

Essa perspectiva se relaciona com os Estudos Culturais, já que entende o discurso como um espaço de reprodução, manutenção e transformação das representações que as pessoas fazem, pois é por meio do texto que se travam as batalhas e se disputa a hegemonia do discurso.

De acordo com Orlandi (2009), esse método de pesquisa assume a linguagem como um instrumento simbólico repleto de possíveis equívocos, uma vez que não há neutralidade nem mesmo no uso aparentemente banal dos signos. O jornalismo busca empregar uma linguagem supostamente objetiva, o que, na perspectiva da AD, mostra-se uma utopia, pois não há garantia de que haja convergência de interpretação entre os interlocutores. O jornalista pode apenas direcionar o sentido do seu texto, mas não pode controlar sua compreensão. O jornalismo faz a mediação entre a realidade e a audiência por meio de discursos que são representações midiáticas da realidade.

Nesse sentido, Hall (2006, p. 376) argumenta que não existe uma necessária correspondência entre codificação e decodificação, uma vez que “a primeira pode tentar preferir, mas não pode prescrever ou garantir a segunda, que tem suas próprias condições de existência”. O autor prevê três posições hipotéticas de leitura: hegemônica-dominante, negociada e de oposição. Essas diferentes possibilidades de interpretação da mensagem comprovam que não há uma necessária correspondência entre a codificação e a decodificação, o que enfatiza a ideia do papel ativo do receptor na produção de sentidos. Assim, existe

uma posição ‘dominante’ ou ‘preferencial’ quando o sentido da mensagem é decodificado segundo as referências da sua construção; uma posição ‘negociada’ quando o sentido da mensagem entra ‘em negociação’ com as condições particulares dos receptores; e uma posição de ‘oposição’ quando o receptor entende a proposta dominante da mensagem mas a interpreta segundo uma estrutura de referência alternativa (ESCOSTEGUY, 1998, p. 92).

O jornalismo narra a sociedade para a própria sociedade, por meio de um texto construído com base em elementos exteriores ou anteriores, como a história, o senso comum e a cultura. A AD busca identificar onde esses elementos estão inseridos nessa linguagem, bem como mapear as vozes presentes no discurso jornalístico, que se diz polifônico, mas nem sempre possui enunciadores plurais que apresentam conhecimentos a partir de diversos pontos de vista: “[...] apenas a pluralidade de perspectivas de enunciação pode configurar o jornalismo como um campo plural e representativo da diversidade social”. (BENETTI, 2008, p. 120)

A AD não considera a linguagem transparente, ou seja, não crê na imanência do sentido. Ela não procura identificar qual o sentido do texto, mas se pergunta como determinado texto significa. Ela produz um conhecimento baseando-se no próprio texto, pois o vê possuindo uma materialidade simbólica, uma espessura semântica: ela o concebe em sua discursividade. (ORLANDI, 2009)

Para a AD, toda linguagem é dialógica, podendo ser pensada em dois planos: a relação entre discursos e a relação entre sujeitos. A primeira relação diz respeito à interdiscursividade, termo associado ao fato de que um texto é sempre atravessado por outros textos. A segunda diz respeito à intersubjetividade, isto é, ao fato de que o discurso não existe por si mesmo; ele só existe em um espaço entre sujeitos (BENETTI, 2007). O discurso depende dos sujeitos para existir, o que significa que seu sentido é opaco e pleno de possibilidades de interpretação.

Na produção do discurso, um dos elementos fundamentais é a memória como interdiscurso, representando aquilo que é dito em outro momento, em outro lugar, por outras vozes, e que determina o sentido do discurso atual de formas muitas vezes inconsciente. Assim, o sentido não existe de forma individual, mas é determinado por posições ideológicas, o que faz com que as palavras mudem de sentido de acordo com a posição do sujeito que as emprega.

Para Orlandi (2009), a noção de formação discursiva é básica na análise de discurso, pois permite compreender o processo de produção de sentidos, sua relação com a ideologia, além de possibilitar o estabelecimento de regularidades no funcionamento do discurso. A formação discursiva se define como aquilo que em uma formação ideológica dada determina o que pode e deve ser dito.

Baseando-se nessa definição, é possível compreender que as palavras não têm sentido nelas mesmas, pois derivam seus sentidos das formações discursivas em que se inscrevem. Orlandi (2009) explica que as formações discursivas podem ser vistas como regionalizações do interdiscurso, configurações específicas dos discursos em suas relações, já que todo discurso se delinea na relação com dizeres presentes e dizeres que se instalam na memória.

Dessa forma, os sentidos não estão predeterminados por propriedades da língua, mas dependem de relações constituídas pelas formações discursivas. Orlandi (2009) ressalta que as formações discursivas não são configuradas como blocos homogêneos, funcionando automaticamente. Elas são marcadas pela heterogeneidade e pela contradição, com fronteiras fluidas e instáveis.

Segundo Benetti e Jacks (2001), uma formação discursiva é definida como aquilo que pode e deve ser dito, em oposição ao que não pode e não deve ser dito. O indivíduo cindido em vários sujeitos só pode falar porque se desloca e se descentra. Assim, o sujeito sempre fala de algum lugar e esse lugar pode ser diferente daquele que ocupou há um minuto.

Para definir uma formação discursiva, o analista precisa trabalhar com regras de formação do discurso, ou seja, as condições a que estão submetidos os elementos de uma repartição (FOUCAULT, 1995). Segundo Foucault, (1995), uma formação discursiva é definida por certo número de enunciados que apresentam semelhante sistema de dispersão e a que corresponde uma regularidade entre os objetos, os tipos de enunciação, os conceitos e as escolhas temáticas. Tais regras definem como um mesmo sentido é construído ao longo de enunciados distintos.

Benetti (2007) salienta que a análise inicia-se sempre no próprio texto, no movimento de identificação das formações discursivas (FDs). “Uma FD é uma região de sentidos, circunscrita por um limite interpretativo que exclui o que invalidaria aquele sentido” (BENETTI, 2007, p. 112). A interpretação deve limitar-se à reunião, em torno de uma FD, de diversos pequenos significados que consolidam um sentido nuclear. Benetti (2007) ressalta que existem tantas formações discursivas quanto sentidos nucleares em um texto.

Benetti (2007, p. 111) explica que “o texto é a parte visível ou material de um processo altamente complexo que inicia em outro lugar: na sociedade, na cultura, na ideologia, no imaginário”. A intenção do método é justamente tornar visível a reunião, raramente aparente, das forças que compõem o texto. Assim, existem, no texto, duas camadas: uma mais visível (camada discursiva) e outra que só se torna evidente quando aplicado o método (camada ideológica).

Segundo Orlandi (2009), o funcionamento da linguagem se assenta na tensão entre processos parafrásticos e processos polissêmicos. Os processos parafrásticos são aqueles nos quais há sempre algo que se mantém em todo dizer, isto é, o dizível, a memória. A paráfrase representa, assim, o retorno aos mesmos espaços do dizer. Relaciona-se com a ideia de estabilização. Na polissemia, o que temos é deslocamento, ruptura de processos de significação, relacionando-se intrinsecamente com o equívoco. Essas formas trabalham continuamente o dizer, de tal modo que todo discurso se faz nessa tensão entre o mesmo e o diferente.

Conclusão

Neste artigo, o objetivo foi reconhecer os pontos de aproximação possíveis entre os conceitos de estruturas de sentimento e formações discursivas à luz das perspectivas dos Estudos Culturais e da Análise de Discurso (AD).

Para tanto, o percurso teórico abordou os Estudos Culturais como campo de análise das articulações entre cultura, sociedade e meios de comunicação. Como forma de relacionar as experiências do indivíduo e as estruturas sociais, buscou-se caracterizar as estruturas de sentimento, termo cunhado por Raymond Williams, um dos fundadores dos Estudos Culturais.

Em seguida, apresentou-se o conceito de formação discursiva, básico para o campo da AD, a fim de evidenciar as relações do discurso com a ideologia e a influência do contexto sobre os dizeres do sujeito.

Constatou-se, dessa forma, a necessidade de aprofundamento dos conceitos dos Estudos Culturais e da AD como forma de construir um percurso metodológico que dê conta da compreensão do discurso como prática social, determinada pelo contexto e imbricada nas relações culturais dos sujeitos.

Structures of feeling and discursive formations: possible approaches

Abstract

This article proposes to recognize the approach points between the concepts of structures of feeling and discursive formations in light of the prospects of Cultural Studies and Discourse Analysis. As a result, there is a need to deepen the concepts of Cultural Studies and Discourse Analysis to understand how meaning is produced discursively through language based on the subjects' cultural repertoire.

Keywords: *Theories of communication. Structures of feeling. Discursive formations.*

Referências

- BENETTI, Marcia. Análise do discurso em jornalismo: estudo de vozes e sentidos. In: _____; LAGO, Cláudia (Org.). *Metodologia de pesquisa em jornalismo*. Petrópolis: Vozes, 2007.
- BENETTI, Marcia. *O jornalismo como gênero discursivo*. *Galáxia*, São Paulo, n. 15, 2008.
- BENETTI, Marcia; JACKS, Nilda. O discurso jornalístico. In: ENCONTRO ANUAL DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DOS PROGRAMAS DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO, 10, 2001. *Anais GT de Jornalismo*. Brasília: Compós, 2001. CD-ROM.
- ESCOSTEGUY, Ana Carolina. Estudos culturais: uma introdução. In: SILVA, Tomaz Tadeu da (Org.). *O que é, afinal, Estudos Culturais?* Belo Horizonte: Autêntica, 2010. p. 135-166.
- ESCOSTEGUY, Ana Carolina. Uma introdução aos estudos culturais. *Revista Famecos: mídia, cultura e tecnologia*, Porto Alegre, n. 9, p. 87-97, 1998.
- FOUCAULT, Michel. *A arqueologia do saber*. 4 ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995.
- HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.
- HALL, Stuart. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2003.
- HOGGART, Richard. *The uses of literacy*. Londres: Penguin Books, 1957.
- MORAES, Ana Luíza Coiro. Epistemologia dos estudos culturais: da dialética ao materialismo cultural. In: ENCONTRO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PROGRAMAS DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO, 20. Porto Alegre, jun. 2011. *Anais eletrônicos...* Disponível em: <http://www.compos.org.br/data/biblioteca_1146.pdf>. Acesso em: 12 fev. 2013.
- ORLANDI, Eni. *Análise de discurso: princípios e procedimentos*. 8. ed. Campinas: Pontes, 2009.

PINTO, Milton José. *Comunicação e discurso: introdução à análise de discursos*. São Paulo: Hacker, 2002.

SCHULMAN, Norma. O Centre for Contemporary Cultural Studies da Universidade de Birmingham: uma história intelectual. In: SILVA, Tomaz Tadeu da (Org.). *O que é, afinal, estudos culturais?* Belo Horizonte: Autêntica, 2010. p. 167-224.

THOMPSON E. P. *The making of the english working-class*. Londres: Penguin Books, 1963.

WILLIAMS, Raymond. *Cultura*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

WILLIAMS, Raymond. *Culture and society*. Londres: Chatto and Windus, 1958.

WILLIAMS, Raymond. *La larga revolución*. Buenos Aires: Nueva Visión, 2003.

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

Enviado em 24 de setembro de 2015.

Aceito em 20 de novembro de 2015.

Revista Mediação

A Revista *Mediação* é um periódico eletrônico semestral *Web Qualis B3*, vinculado ao Mestrado em Estudos Culturais Contemporâneos e aos cursos de Graduação em Jornalismo e em Publicidade e Propaganda da Universidade FUMEC. As linhas temáticas priorizadas pela revista são: comunicação, linguagem e semiótica, teorias e epistemologia da comunicação, estudos interdisciplinares da comunicação, comunicação e sociabilidade, comunicação, política, ética e cidadania, comunicação especializada e organizacional, jornalismo comparado, comunicação audiovisual, comunicação e multimídia, comunicação e cibercultura, fotografia, cinema, videoarte, música, arte digital, *web-art*. A Revista *Mediação* comunica que está recebendo textos para a 22ª, 23ª e 24ª edições a serem veiculadas, respectivamente, no primeiro e no segundo semestres de 2016 e no primeiro semestre de 2017. Os temas são livres, no entanto, como é de praxe, sugerimos aos autores, a cada nova edição, um dossiê temático. Os escopos das próximas publicações serão:

22ª Edição – Jan./jun. 2016: *Processos culturais contemporâneos*

23ª Edição – Jul./dez 2016: *Mídia e Diversidade cultural*

24ª Edição – Jan./jul. 2017: *Mídias, escutas e contemporaneidade*

Ementas:

Processos culturais contemporâneos (primeiro semestre de 2016)

Dentre os diversos aspectos que caracterizam os *Processos culturais contemporâneos* destacam-se o multiculturalismo e as transformações na conformação das identidades dos sujeitos. A academia tem chamado para si o debate em torno de desdobramentos desses dois grandes temas, reflexão essencial para a navegação por novos percursos que são, a um só tempo, instigantes e desafiadores, atraentes e ameaçadores. Destacam-se contemporâneos processos de mobilidade humana que repercutem nas ações dos Estados, na cobertura da mídia, na construção e desconstrução de fronteiras internas e transnacionais e na ampliação da convivência social com culturas híbridas. Na mesma direção, os processos culturais contemporâneos exigem outras análises acerca de velhos binarismos, como centro/periferia, popular/erudito, norte/sul, direita/esquerda, masculino/feminino, dentre outros “pares” regidos pela singularidade em um contexto no qual precisamos dar conta da pluralidade. O cenário cultural contemporâneo multiplicou as noções de famílias, gêneros, identidades, ao mesmo tempo em que relativizou os recortes territoriais, nacionais, de classe social, etc. As expressões culturais, nesse contexto, constituem novas questões para as quais a academia vem tecendo igualmente novas análises. Destacam-se as formas de expressão da chamada cultura jovem, da cultura de rua, novos arranjos das for-

mas culturais tradicionais e novas formas de fruição das artes e outros produtos culturais mediados pela tecnologia e seus artefatos.

Mídia e diversidade cultural (segundo semestre 2016)

A mídia, espaço público central da contemporaneidade, tornou-se passagem obrigatória para temas, questões e atores diversificados em busca de apoio na sociedade. Na disputa por visibilidade midiática, a diversidade cultural se destaca hoje, dada a importância adquirida no mundo globalizado: o aumento da mobilidade, os desafios relacionados à identidade cultural, a intensificação dos contatos interculturais, as migrações, dentre outros temas correlatos, adquirem crescente relevância no mundo atual, em decorrência das potencialidades que trazem consigo, seja para estimular o diálogo entre culturas e a expressão das diferenças, seja para criar conflitos, reproduzir estereótipos e preconceitos. Assim, a mídia, importante instância produtora de sentido, ao fazer circular discursos e representações ligados à diversidade cultural, provoca constante reorganização reflexiva da sociedade em direções variadas.

Mídias, escutas e contemporaneidade (primeiro semestre 2017)

O vocabulário corrente sobre produção e formas de expressão sonoras abarca vasta denominação que, seja para o linguajar coloquial, seja para os discursos midiáticos ou para as designações teóricas, privilegiam termos largamente reconhecidas, tais como: música, canção, trilha sonora, edição de som, áudio (presente no “audiovisual”), efeitos sonoros, *sound design*, vinhetas, paisagens sonoras, sonoridades e vocalidades. Por seu turno, cada termo se subdivide em categorias e situam artistas, cenas, movimentos, regionalismos, marcadores culturais, modismos, etc. O que pouco se observa, no entanto, é a problematização do que move toda a gama que envolve a invenção, a circulação e a recepção sonoras: a escuta. Diferentemente da audição, que aponta a atividade fisiológica, perceptiva e semiótica, a escuta enreda às habilidades auditivas outras inúmeras competências, nem todas apreensíveis conceitualmente. Nas contínuas e muitas vezes simultâneas circunstâncias pelas quais experimentamos os sons do mundo, os ruídos urbanos, a “esquizofonia” (ouvir um som produzido em tempo e lugar diferentes), os sinais sonoros teletransmitidos com cada mídia que frequentamos (os sons dos *gadgets* digitais, a música, a canção e as falas do rádio, da televisão, do cinema, dos concertos, da internet), somos atravessados e recriamos ritmos da existência. As perspectivas administrativas da comunicação se ocupam em conhecer, por exemplo, estratégias funcionais da psicoacústica para aplicar sonoridades à usabilidade das interfaces, à publicidade, aos games, à dramaturgia, ao telejornalismo, enquanto as teorias culturalistas se dedicam em multiplicar seus aportes críticos, cartografando hábitos socializados de escuta musical, além da força expressiva do som no cinema, nas artes audiovisuais (como as do videoclipe) e nos fluxos de frequênciação *online* sobre nossos ritmos

imaginários, mnemônicos, sensitivos e intelectuais. A despeito de invisível e transitório, o universo das sonoridades não é menos poderoso e sua vibração age diretamente sobre a criatividade humana: a escuta é, por natureza, imaginativa.

- O prazo de envio de submissões para a 22ª Edição será até o dia 30 de abril de 2016.
- O prazo de envio de submissões para a 23ª Edição será até o dia 30 de setembro de 2016.
- O prazo de envio de submissões para a 24ª Edição será até o dia 30 de abril de 2017.

Artigos em inglês ou espanhol podem ser enviados e, caso sejam aceitos, receberão tradução financiada pela revista.

Normas para o envio de artigos

Solicita-se aos colaboradores que enviem para seus artigos para *Mediação* de acordo com as seguintes normas:

1) Os textos devem ser escritos em versões recentes do programa Word. O arquivo deve estar gravado com extensão **Rich Text Format (RTF)** ou qualquer outra passível de edição em um processador de texto compatível com PC. O corpo do texto deve vir na fonte **Times New Roman, corpo 12, espaçamento 1,5**. As **citações recuadas** (mais de três linhas) devem ser escritas em **corpo 10 e espaço simples**. Vide template em nossa página no site <http://www.fumec.br/revistas/index.php/mediacao/index>.

2) Os artigos devem ser acompanhados de resumo em Português e Inglês (*abstract*), com extensão máxima de 10 linhas, espaçamento simples, na formatação.

3) A extensão ideal dos artigos varia entre 7 (sete) e 10 (dez) laudas.

4) O projeto gráfico opta pela utilização de notas de rodapé apenas para comentários do autor. As indicações bibliográficas devem constar apenas nas referências, ao final do artigo.

5) Fotos, infográficos e ilustrações – quando forem parte do artigo – precisam seguir em arquivo anexo, enviadas com a extensão **tiff** ou **jpeg** com qualidade alta, com a indicação de fonte e crédito (imagens coladas no word dificultam o trabalho de editoração).

6) Para trabalhos de mais de uma autoria, deverá ser informada a ordem de apresentação dos articulistas.

7) Os direitos autorais dos artigos publicados ficam reservados à Faculdade de Ciências Humanas, Sociais e da Saúde da Universidade Fumec. As opiniões expressas nos artigos assinados são de responsabilidade exclusiva de seus autores.

8) Após a análise e apreciação do artigo, independentemente do parecer, a Comissão Executiva da *Mediação* não devolverá os originais enviados para avaliação.

9) A Comissão Executiva da *Mediação* se reserva o direito de efetuar, nos artigos originais que forem selecionados para publicação, alterações de ordem normativa, ortográfica e gramatical, com vista a manter o padrão culto da língua, respeitando, porém, o estilo dos autores. As provas finais dos artigos não serão enviadas aos autores.

10) Os trabalhos encaminhados para a *Mediação* serão avaliados pela Comissão Executiva. Se adequado à linha editorial previamente estabelecida pelo Conselho Editorial, o trabalho enviado será avaliado por pareceristas membros da Comissão Executiva. Dos pareceres emitidos, podem constar sugestões de alterações, acréscimos ou adaptações necessárias ao aprimoramento do texto examinado, a serem efetuadas segundo a concordância do autor, com vista à possível publicação. Os autores receberão, se for o caso, comunicação relativa aos pareceres emitidos. Nesse processo, os nomes dos pareceristas permanecem em sigilo, junto aos quais também é mantido o sigilo em relação aos nomes dos articulistas.

11) O ideal é que os artigos submetidos para publicação sejam inéditos. Caso tenham sido divulgados de qualquer maneira (comunicação, palestra, etc.) pede-se que esse fato seja registrado na mensagem de envio de material pelo correio eletrônico.

12) As normas da Associação Brasileira de Normas Técnicas (ABNT) devem ser consideradas, integralmente, no que se refere à apresentação do artigo a ser encaminhado para a avaliação da Comissão Executiva do periódico *Mediação*. Sugere-se consultar: NBR 6022; NBR 10520; NBR 12256; NBR 5892; NBR 6028 e 6024.

13) Publicado o texto, o autor receberá até 3 (três) exemplares do fascículo no qual consta o seu artigo.

14) As colaborações devem ser submetidas no site <http://www.fumec.br/revistas/index.php/mediacao/index>, acompanhados de um minicurrículo do autor, incluindo telefone e endereço, para o envio de 3 (três) exemplares da revista, em caso de publicação.