Diálogos de comunicação e cultura

Márcio Souza Gonçalves (Org.)

EDUFRN
Editora da UFRN

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO NORTE

Reitora
Ângela Maria Paiva Cruz

Vice-Reitora
Maria de Fátima Freire de Melo Ximenes

Diretora da EDUFRN
Margarida Maria Dias de Oliveira

Vice-diretor da EDUFRN
Enoque Paulino de Albuquerque

Conselho Editorial
Cipriano Maia de Vasconcelos (Presidente)
Ana Luiza Medeiros
Humberto Hermenegildo de Araújo
John Andrew Fossa
Herculano Ricardo Campos
Mônica Maria Fernandes Oliveira
Tânia Cristina Meira Garcia
Técia Maria de Oliveira Maranhão
Virgínia Maria Dantas de Araújo
Willian Eufrásio Nunes Pereira

Editor
Helton Rubiano de Macedo

Editora assistente
Paula Frassinetti dos Santos

Revisão
Gisele Ferrasso

Diagramação e Capa
Helton Rubiano de Macedo

Supervisão editorial
Alva Medeiros da Costa

Versão digital, disponibilizada gratuitamente pelo Repositório Institucional da UFRN.
Endereço eletrônico: <repositorio.ufrn.br>

ISBN: 978-85-425-0189-6

Natal/RN, 2014

Todos os direitos desta edição reservados à EDUFRN – Editora da UFRN
Av. Senador Salgado Filho, 3000 | Campus Universitário
Lagoa Nova | 59.078-970 | Natal/RN | Brasil
e-mail: contato@editora.ufrn.br | www.editora.ufrn.br
Telefone: 84 3342 2221

Introdução

Este livro principia seu título com a palavra diálogo, muito usada, mas pouco praticada nos tempos em que vivemos. Contudo, diferentemente da convicção aqui apresentada, os textos reunidos neste volume constituem a prática da troca, do intercâmbio, da permuta, da junção, entre dois termos simultaneamente amplos e complexos que juntos configuram-se como um universo para aqueles que sobre eles se debruçam: comunicação e cultura.

Com relação aos estudos contemporâneos vinculados à área de comunicação, em cada capítulo, duas perspectivas se manifestam. A primeira, vinculada a uma dimensão microscópica, do elemento para o todo, apresenta uma miríade de objetos onde os fenômenos da cultura se apresentam em leituras instigantes. Cinema, televisão, internet, música, imprensa são motes para a compreensão do caráter complexo, inter-relacional, presente nas manifestações escritas, sonoras e imagéticas vinculadas a processos históricos e sociais profundamente imbricados.

A segunda perspectiva, macroscópica, constituída do todo para a parte, reflete a envergadura da fundamentação teórica na investigação de temas fundamentais para a compreensão de nossa sociedade neste início de século XX como a memória, o tempo, o corpo, a mídia ou o aparato tecnológico, denotando a compreensão de que o tempo não é a simples linha que segue continua e impassível na direção do passado ao futuro, mas sim um vetor no qual o presente é duplamente implicado, seja pelo caráter antropológico, arcaico, seja pelos devaneios de futuro.

Assim, o que se apresenta ao olhar atento é mais do que mero coletivo de textos reunidos sob a proteção de temas amplos. Trata-se de pequena amostra do esforço de pesquisadores preocupados com o tema da Comunicação e Cultura, reunidos no Encontro Anual da Compós – Associação Nacional dos

Programas de Pós-Graduação em Comunicação – realizado em 2012 em Juiz de Fora (MG).

Nos textos, o leitor reconhecerá a contribuição de pesquisadores experientes, reconhecidos nacional e internacionalmente, assim como de jovens investigadores. Este cenário, a nosso ver, ressalta não somente a pujança de um fenômeno sobre o qual ainda há muito a conhecer, mas também o quão profícuo é o espaço no qual anualmente se reúnem aqueles que se preocupam com o elemento fundamental e, talvez, mais complexo, da comunicação humana: o diálogo.

Mauricio Ribeiro da Silva

Doutor e mestre em Comunicação e Semiótica pela PUC-SP, arquiteto e urbanista pela USP. Professor Titular do Programa de Pós-graduação em Comunicação e Cultura Midiática da Universidade Paulista (SP). Pesquisador do Grupo de Pesquisas em Mídia e Estudos do Imaginário e do Centro Interdisciplinar de Semiótica da Cultura e da Mídia. Coordenador do GT Comunicação e Cultura do Encontro Compós 2014 (Belém). É autor do livro individual "Na Órbita do Imaginário: comunicação, imagem e os espaços da vida", pela Editora Bluecom.

Sumário

Comunicação e cultura em questão, 8
Márcio Souza Gonçalves

O discurso de o *Estado de S. Paulo* sobre a cultura sertaneja cem anos após canudos, 15
Lidiane Santos de Lima Pinheiro

RELATO, *Por José Carlos Rodrigues, 44*

Mídia e governamentalidade: o jornalismo científico e os desafios para uma analítica do poder midiático, 49
Ericson Saint Clair

RELATO, *Por Juciano de Sousa Lacerda e Helton Rubiano de Macedo, 72*

Estatuto do audiovisual de TV na internet, 79
Suzana Kilpp e Lorena de Risse Ferreira

RELATO, *Por Irene Machado, 98*

Geopolítica dos espaços de informação: percepção, ambiente, ontologia, 102
Irene Machado

RELATO, *Por Ericson Saint Clair, 126*

Ventura e Desventura da Carnavalização, 133
José Carlos Rodrigues

RELATO, *Por Fábio Fonseca de Castro, 149*

As guitarradas paraenses: um olhar sobre música, musicalidade e experiência cultural, 161
Fábio Fonseca de Castro

RELATO, *Por Micael Herschmann, Cíntia Fernandes e Éverly Pergoraro, 180*

Os *steampunks* e as inquietações de um mundo retrofuturista, 185
Micael Herschmann, Éverly Pegoraro e Cíntia Sanmartin Fernandes

RELATO, *Por Alice Dubina Trusz, 210*

A ditadura militar vai ao cinema: questões sobre o filme político brasileiro, 216
Cristiane Freitas Gutfreind

RELATO, *Por Suzana Kilpp e Lorena de Risse Ferreira, 233*

Do papel para a tela: a cultura do livro impresso como perspectiva para compreender a prática de leitores de livros digitais, 238
Helton Rubiano de Macedo e Juciano de Sousa Lacerda

RELATO, *Por Lidiane Santos de Lima Pinheiro, 266*

Imprensa e cinema: o papel das revistas ilustradas na promoção das práticas culturais, 270
Alice Dubina Trusz

RELATO, *Por Cristiane Freitas Gutfreind, 292*

Comunicação e cultura em questão

Márcio Souza Gonçalves

Há evidentemente uma indissociabilidade fundamental entre *comunicação* e *cultura*. Não se pode pensar uma sem a outra: inexiste cultura sem comunicação; não há comunicação possível sem uma cultura que seja seu contexto.

É necessário portanto avançar para além do truísmo que sustenta essa indissociabilidade. É necessário qualificar os termos, é necessário investigar modos de articulação específicos, que se situam além dessa copertinência fundamental. Essa qualificação, essa investigação, esse avanço na discussão, em suma, é o que marca o trabalho do GT, de diversos modos, desde a sua fundação.

Uma primeira maneira de articular mais profundamente comunicação e cultura é pensar os modos macroscópicos segundo os quais a presença de determinados meios afeta e é afetada pelos contextos culturais onde se localizam. Pensa-se então nas diversas maneiras como diferentes tecnologias de comunicação permitem caracterização de determinados contextos culturais. Assim, por exemplo, a reprodutibilidade exponencial, e a criação, de imagens marcaria a cultura contemporânea. Nosso presente seria o dessa apoteose das imagens.

Esse modo profícuo de investigação comporta contudo seu perigo, sua própria armadilha: o perigo é o do esquecimento de que essas macrocaracterizações, se são conceitualmente vigorosas, não são a realidade, mas apenas abstrações, ferramentas teóricas para se tentar compreender o que se passa. Abaixo da superfície macro, a realidade comporta uma multidão de des-

vios, singularidades, linhas de fuga, usos, cuja compreensão põe em jogo um segundo modo de articular comunicação e cultura.

De maneira complementar, trata-se então de olhar de perto, de prescrutar essas singularidades microscópicas, de tentar uma aproximação dos microagenciamentos locais entre processos de comunicação e processos culturais.

O que aqui importa é precisamente o que escapa às macrodescrições. Não basta então pensar os grandes padrões, é preciso descer aos pequenos fragmentos que compõem o mosaico. Assim, um fator se torna central: o agente humano.

Este é o terceiro elemento do que, na realidade, mais do que um jogo binário entre comunicação e cultura, é um tripé: comunicação, cultura, subjetividade/corpo. A presença do corpo, ao lado da já tradicional subjetividade, serve para lembrar que o humano também é carne, fisiologia, hábitos corporais, sensibilidade...

Essa presença humana aponta para a noção de *uso*, para a importância da apropriação que os humanos realizam das tecnologias e produtos comunicacionais num dado contexto cultural. É preciso ver então o que se fabrica a partir dos produtos comunicacionais, é preciso ver o que é feito com os meios.

As culturas humanas são indissociáveis desses processos de uso, de apropriação, de fabricação. Tais processos podem ser, e o foram no âmbito do GT, pensados em diferentes dimensões.

Há por um lado uma dimensão individual, por outro uma dimensão coletiva.

A dimensão coletiva é a dos ritos, dos ajuntamentos que de algum modo se servem de tecnologias de comunicação – e as tecnologias digitais, com suas redes, são frequentemente utilizadas nesse sentido –, dos exercícios de sociabilidade que envolvem mídia, exercícios sempre em algum nível inventivos.

Essa dimensão coletiva coexiste com a dimensão individual da apropriação, com o que uma pessoa pode fazer solitariamente, com a singularidade do caso único. Essa atenção ao muito pequeno, ao realmente microscópico, também sempre esteve presente nas reflexões em torno da articulação entre comunicação e cultura tal como praticadas no Grupo de Trabalho.

Meios diversos sempre habitaram as reflexões do GT: tanto do ponto de vista do audiovisual (cinema, TV, imagens internéticas etc) quanto do ponto de vista do puramente auditivo (rádio, música etc), do impresso e do manuscrito...

Esses meios, mesmo quando abordados isoladamente, sempre foram referidos ao conjunto dos meios presentes em seu contexto, de modo que a mídia é sempre pensada como uma operação de conjunto, em que um meio ganha seu sentido e deve ser compreendido em relação a todos os outros, com todas as interferências possíveis. Evita-se com isso o perigo da absolutização de uma tecnologia como se tivesse surgido *ex machina* e produzisse seus efeitos sem depender do espaço cultural e dos grupos de atores sociais que dela se servem. Os meios, em suma, são pensados a partir de uma perspectiva ecológica.

Para que essa compreensão tenha se produzido, no âmbito dos trabalhos que a cada ano constituem e dão existência ao GT, sempre foram mobilizadas teorias e autores variados, com as mais diversas linhagens e perspectivas. Essa variedade é tal que possivelmente a grande característica do Grupo, em termos teóricos, é sua diversidade. Deste modo, a afinidade temática em torno do eixo comunicação e cultura permite uma grande variação de paradigmas e enquadramentos, o que exclui, de princípio, qualquer forma de dogmatismo.

Essa variação de perspectivas de análise sempre fez do Comunicação e Cultura um espaço privilegiado para a produção de interfaces entre o campo

da comunicação e outros campos de saber contemporâneos, tais como a filosofia, a história, a antropologia, a psicologia, as ciências da linguagem...

Dois pares de conceitos, que só podem ser compreendidos um em relação ao outro, a cada ano marcam presença no GT. Em primeiro lugar: identidade e alteridade.

As figuras abstratas do mesmo e do outro se atualizam tanto em termos macroculturais, como, por exemplo, quando se procura articular a relação entre duas culturas estrangeiras uma à outra ou quando se pensa o que seja uma identidade nacional, quanto em termos mais específicos, quando por exemplo se procura compreender o polo psicológico da articulação entre comunicação, cultura e subjetividade. Seguindo a melhor tradição intelectual contemporânea, a identidade e a alteridade foram sempre pensadas de modos não essencialistas, compreendidas dinamicamente como processos em andamento.

Além de identidade e alteridade, mais um par de conceitos, também indissociáveis, deve ser destacado. São os conceitos de sagrado e profano. Isso envolve desde a consideração da religião no sentido estrito, até a análise de elementos que aparentemente nada tem de religioso mas que são a forma contemporânea do sagrado. Esse sagrado e esse profano, hoje, passam por textos, imagens, corpos, sons, produtos culturais e por uma série de elementos que fazem parte de nosso tempo.

Outro conceito dos mais importantes no pensamento da relação entre comunicação e cultura é, o que não é de surpreender, o conceito de poder. Por um lado, toda comunicação atualiza relações de poder, fluídas ou engessadas; por outro, é impensável a presença de uma cultura sem o exercício de relações, novamente fluídas ou engessadas, de poder.

Assim como a reflexão sobre a articulação entre comunicação e cultura precisou avançar para além da afirmação básica do copertencimento entre

ambas, a análise do poder deve ir mais longe do que simplesmente afirmar que comunicação e cultura comportam poder.

Os trabalhos dos pesquisadores afins ao tema, apresentados no GT desde a sua fundação, vão nesse sentido de determinar, especificar, cartografar modos e agenciamentos localizados de poder. Assim, mais do que discutir abstratamente, sempre se tratou de dar concretude às discussões, tomando situações localizadas. Claro é que os meios de comunicação sempre participaram e se fizeram presentes nessas discussões.

Para tanto, diversos autores e linhas teóricas foram em diferentes momentos mobilizados. Uma lista exaustiva certamente correria o risco de omissões indevidas, de modo que não será aqui tentada.

É necessária a menção às palavras e às imagens: no sentido de uma complexificação da análise, texto e imagem sempre foram pensados em sua imbricação.

Por um lado, todo texto é essencialmente imagem visual: uma letra é um desenho; uma página diagramada (manuscrita, digital ou impressa) é uma *gestalt* que se oferece ao olho. Por outro, as imagens, em seus processos de significação, são uma forma de texto, que com os textos em sentido estrito interagem produzindo sentido.

Essa visão complexa sempre marcou, de diversos e diferentes modos, a atuação dos pesquisadores participantes do Grupo. Assim, por exemplo, o cinema é compreendido numa dimensão textual-imagética que só ganha sentido dentro um contexto cultural.

É possível que essa maneira de operar esteja inscrita nos antecedentes do GT Comunicação e Cultura, a partir da noção de discurso que era o principal eixo de discussão do GT de Estudos do Discurso (que, em certo sentido, é o "genitor" do Comunicação e Cultura). Talvez discurso seja a matriz conceitual que permite a reflexão sobre texto e imagem em sua interação.

A reflexão em torno do par comunicação e cultura sempre se fez, no âmbito do GT, marcada por uma forte consciência da historicidade das sociedades humanas. Isso tem uma importante função epistemológica: permitir a relativização de nosso próprio momento histórico e sua apreensão dentro de quadros temporais mais amplos e em temporalidades mais extensas.

Com isso, desnaturaliza-se a atualidade, que passa a ser compreendida como uma contingência temporária no curso da humanidade.

Isso leva ao tema da memória e do patrimônio cultural, de sua transmissão (comunicativa), preservação, apresentação.

É essa memória que permite, aparentemente de modo paradoxal, a consciência da permanência histórica a despeito da historicidade: sabemos que as experiências humanas são construídas historicamente e que, portanto, são marcadas por seu tempo; mas sabemos igualmente que essas construções nunca se dão no vazio e que a atualidade se situa em relação ao seu passado, a invenção em relação à tradição, o novo em relação ao anteriormente presente.

Sem essa percepção, aparentemente paradoxal, como dito acima, a reflexão acerca de comunicação e cultura corre o risco tanto do historicismo absoluto quanto do mais radical anacronismo. Cada um a seu modo, os participantes do GT sempre conseguiram manter esse equilíbrio.

É por isso que questões humanas essenciais (amor, morte...), que são temas presentes na totalidade das culturas humanas, foram abordadas de diferentes modos, sempre dando especial atenção ao modo como foram construídos historicamente.

Diversas formas de expressão humanas, corpo e mente indissociavelmente unidos, historicamente, se fizeram presentes no GT. Assim, por exemplo, a dança, o humor, a literatura, as artes em geral entre outros. Essas formas de expressão, cada uma a seu modo, tensionam a questão da linguagem, de

suas estruturas, seu uso, o que levou diferentes pesquisadores a diferentes searas teóricas, ligadas à linguística, à semiologia, à psicologia etc.

Procuramos acima traçar tanto uma abordagem genérica dos paradigmas de análise quanto dos temas tratados no GT. O que convida o leitor, evidentemente, a percorrer os textos que compõem a presente coletânea.

Os textos que seguem podem ser agrupados, segundo se adota tal ou tal critério, em diferentes conjuntos: teóricos, tratando de ritos e práticas de sociabilidade, de articulações entre discursos e cultura, abordando a novidade dos meios digitais... Tais textos podem ser lidos individualmente, por interesse por algum ponto específico, mas ganham muito quando lidos em sua totalidade, como um mosaico que em suas partes compõe um todo novo e dinâmico. Cabe a cada leitor encontrar seu caminho!

Uma palavra final: este livro é uma experiência de publicação dos textos e de seus respectivos relatos tal como se apresentaram nos encontros. Percebe-se assim, naturalmente, em certa medida, algo do diálogo presencial. Nem os textos, nem os relatos foram corrigidos ou alterados, para que se mantivesse o espírito original que deu ensejo e ânimo aos encontros.

O discurso de *O Estado de S. Paulo* sobre a cultura sertaneja cem anos após canudos[1]

Lidiane Santos de Lima Pinheiro[2]

***Resumo**: Este trabalho busca entender a construção discursiva de um jornal paulista a respeito da cultura sertaneja ou, especificamente, como o jornal O Estado de S. Paulo enuncia o sertão e os seus habitantes em matérias comemorativas (de 1993 a 2009) sobre a Guerra de Canudos. Fundamentado em estudos sobre cultura, identidade e jornalismo e tendo por operadores metodológicos noções da análise do discurso, o presente trabalho demonstra como o jornal continua contrapondo o "nós" (enunciador e leitores paulistas) ao "eles" (sertanejos, mostrados como exóticos e parados no tempo), mesmo mais de cem anos após o fim do conflito de Canudos – quando a imprensa republicana se opunha ao homem do sertão e o representava como o "outro", o"inimigo" da República.*
***Palavras-Chave:** Discurso. Jornal. Sertão.*

1 Trabalho apresentado ao Grupo de Trabalho Comunicação e Cultura do XXI Encontro da Compós, na Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, de 12 a 15 de junho de 2012.

2 Doutoranda em Comunicação e Cultura Contemporâneas pela Universidade Federal da Bahia (UFBA), sob orientação do Prof. Giovandro Marcus Ferreira; professora assistente do Curso de Comunicação Social da Universidade do Estado da Bahia (UNEB) e mestra em Literatura e Diversidade Cultural pela Universidade Estadual de Feira de Santana (UEFS – Bahia). E-mail: lidicom@ig.com.br.

1 Introdução

A Guerra de Canudos foi uma das consequências da confusa instauração da República Brasileira e um dos maiores eventos da imprensa nacional. Contra o lugarejo monarquista, segunda maior cidade da Bahia na época, e seu líder Antonio Conselheiro, foram enviadas quatro expedições militares. No início de outubro de 1897, quase um ano após o início do conflito, terminou a resistência sertaneja, vencida também pela fome e pelo cansaço.

O Brasil aí testemunhou pela primeira vez a cobertura diária de um acontecimento estritamente nacional, ao qual foi dada tamanha importância que jornalistas de diversos periódicos foram enviados à região como correspondentes – prática inaugurada ou intensificada a partir de então no país – e os jornais que não o fizeram quase cotidianamente transcreviam reportagens sobre o evento, de outros órgãos de imprensa. O mais conhecido correspondente de guerra em Canudos foi o do jornal *O Estado de S. Paulo* – o escritor Euclides da Cunha, que, em 1902, publicou a célebre obra Os sertões, sobre o tema.

Após o fim da guerra, Canudos fora brevemente lembrado pelo Estado apenas no início e nos meados do século XX, em matérias sobre o lançamento e o cinquentenário de Os sertões ou em notícias e rememorações da morte de Euclides em 1909. Com exceção desses momentos, o jornal se calou e manteve tal silêncio por cerca de cem anos. Mesmo quando, no cinquentenário da guerra (1958), os estudiosos revisavam o conflito e, pela primeira vez, traziam as vozes dos vencidos para o debate, o Estado nada publicou sobre o tema.

Somente no fim do século XX, este jornal volta a se interessar por Canudos. Aliás, a partir do centenário da fundação do arraial (1993), nenhum outro período comemorativo relacionado ao assunto passou em branco – o que comprova também o aspecto memorialista da imprensa na contempora-

neidade. Os momentos de rememoração de tal passado foram ocasiões para releituras do acontecimento, alegorias do presente, indicações sobre o futuro do país e, acima de tudo, oportunidades para o jornal compartilhar com o leitor a sua própria história e reforçar os laços de sua interlocução com ele.

Na pesquisa de doutorado em Comunicação e Cultura Contemporâneas (a partir da qual foi elaborado o presente artigo), investigamos o discurso de *O Estado de S. Paulo* sobre a Guerra de Canudos por mais de um século – de 1896 a 2009. Os primeiros resultados de tal estudo indicaram que, adjetivados de "fanáticos", "bandidos" e "inimigos", os homens do sertão, no fim do século XIX (ou, especificamente, de 1896 a 1897), não tinham voz no jornal e foram contrapostos aos republicanos, em um discurso do "eles" (o outro) versus "nós" (enunciadores e leitores do jornal). Durante a guerra, o Estado associou Canudos a uma ameaça à República, para justificar a necessidade da ação bélica contra os sertanejos, e Euclides da Cunha seguiu o mesmo esquema do jornal, mantendo-se a favor das versões oficiais. No fim da guerra, a região de Canudos foi oposta à República vitoriosa e triunfante, em um discurso que evidenciava o "nós sobre eles". Por fim, após a guerra, a República começou a aparecer como envergonhada, pelo "nós sem eles", quando começaram a surgir indícios da injustiça de tal conflito fratricida e publicações de obras com releituras sobre o que foi a guerra (a exemplo de Os sertões). O jornal, contudo, não deu mais relevância ao assunto e preferiu silenciar.

No presente artigo, deixando de lado a investigação sobre a construção discursiva do próprio acontecimento, buscaremos entender como o jornal enuncia o sertão e os seus habitantes quando Canudos volta a ser noticiado na contemporaneidade. Para isso, teremos por corpora as matérias de *O Estado de S. Paulo* sobre os centenários da fundação do arraial (1993), do início e do fim da guerra (1996 e 1997), da publicação de Os sertões (2002) e da morte de Euclides da Cunha (2009).

Como o homem do sertão é mostrado em matérias comemorativas do fim do século XX e início do XXI? A bipolarização do "nós" e "eles" é desfeita? O sertanejo ganha voz no jornal, tornando pública a sua versão sobre a guerra, ou continua sendo representado como "o outro"? Procuraremos responder aqui tais interrogações, tendo por hipóteses que, quando Canudos volta a ser notícia, o sertanejo é menos sujeito que objeto de tal discurso e que, quando sua voz aparece, ela é fragmentada, descontextualizada e descaracterizada.

Refletir a respeito do discurso jornalístico contemporâneo ajuda a entender os contextos que o cercam e a sociedade leitora que sobre ele se projeta, bem como a responsabilidade dos media na construção ou no reforço de saberes e memórias coletivas. Mas estudar o discurso de um jornal paulista sobre a cultura regional do economicamente pobre e geograficamente distante sertão de Canudos é também tentar compreender a relação da grande imprensa com a diversidade cultural. Por isso, a seguir, refletiremos brevemente sobre cultura e identidade, bem como sobre comemoração e expectativas do leitor no jornalismo e apresentaremos nossa metodologia, pensada a partir da análise do discurso.

2 Fundamentação teórica e metodologia

A partir da década de 1960, a cultura passa a ser entendida como "a afirmação de uma identidade específica – nacional, sexual, étnica, regional"; mas há culturas que se querem universais e esvaziadas de identidade distintiva e, por isso, consideram as outras como diferentes: "a nossa própria forma de vida é a norma e, portanto não é absolutamente uma 'cultura'. Ela é antes o padrão pelo qual outros modos de vida mostram-se precisamente como cul-

turas" (EAGLETON, 2003, p. 60, 741). Esta forma de percepção colonialista impõe seus próprios signos identitários e não aceita o que é do "outro".

Os padrões de inclusão e exclusão do que entendemos por "nós" são produzidos a partir da identidade. Esta, entretanto, não é natural ou espontânea, e sim uma construção histórica, social e cultural: é "o resultado de uma experiência compartilhada, enraizada e vinculada em especial a lugar, localização, linguagem e mutualidade". A identidade é um produto discursivo formado também pela relação com a diferença, visto que "aparta para sempre um grupo em relação a outros que sejam desprovidos dos traços particulares escolhidos que se tornam a base para a tipologia e a avaliação comparativa" (GILROY, 2007, p. 126, 130).

A partir da modernidade, projetos identitários (de nação, civilização ocidental, classes sociais etc.) passam a contar com os meios de comunicação social na disseminação de seus ideais. Os media constroem ou mantém padrões sobre o "mesmo" e reforçam estranhamentos em relação ao "outro", pondo em relevo a memória e a teatralização da comemoração, selecionando mitos e fatos em função dos sentidos que circulam no presente. Afinal, como afirma David Lowenthal (1998, p. 83), "relembrar o passado é crucial para nosso sentido de identidade: saber o que fomos confirma o que somos".

Aliás, confiantes talvez da sua eficácia, as instituições sociais têm se ocupado incessantemente de comemorações. Os aniversários de conquistas, de guerras, da morte de pessoas célebres, entre outros, têm povoado os media e este é um movimento verificado em muitas partes do mundo (BERGER, 2005). Todavia, para que os meios de informação tomem para si o papel de promotores de memória, a partir do qual jogam com lembranças e esquecimentos dos fatos passados, eles precisam contar com certos conhecimentos históricos por parte dos leitores, bem como com seu interesse pelo tema.

Neste artigo, observando o discurso de um periódico paulista a respeito da cultura sertaneja, buscaremos também entender como o jornal, em matérias comemorativas sobre Canudos, tenta corresponder ao suposto horizonte de expectativa do seu leitor-modelo (cidadão paulista, interessado por questões relacionadas à sociedade brasileira e sua história).

Os leitores de um jornal, em geral, compartilham os mesmos ideais do órgão jornalístico e, por isso, não percebem como os sentidos são nele produzidos. O efeito do enunciado mediático de constituir verdades e naturalizar os sentidos é objeto da análise do discurso (AD), pois "o que o analista do discurso faz é interrogar, criticar, questionar a historicidade constitutiva da produção de evidências nos processos de constituição de sentidos" (MARIANI, 2007, p. 213). Cabe ao analista, portanto, mostrar como os enunciados produzem efeitos de "como se" (como se o leitor estivesse presente na cena, como se o enunciado espelhasse o real etc.).

A AD, conforme Milton José Pinto (2002, p. 11), "procura descrever, explicar e avaliar criticamente os processos de produção, circulação e consumo dos sentidos" vinculados a produtos culturais empíricos criados por eventos comunicacionais. Ela visa o plano da enunciação, ou seja, a "relação do locutor ao que ele diz, as modalidades de seu dizer" (VERÓN, 2004, p. 216), implicando aí a copresença do enunciador e do coenunciador (leitor, considerado por sua participação no discurso, através da produção de sentidos).

Na análise realizada neste trabalho, avaliaremos o espaço dado às fontes, o uso da imagem do sertanejo ou de fragmentos do seu discurso (sobre Canudos) e destacaremos os índices de identificação do enunciador com o coenunciador ou com certos lugares de fala – "diferentes maneiras de construir a representação de uma determinada prática social ou área de conhecimento propostas pelos sujeitos que aparecem nos textos e que são assumidas ou não pelos participantes do evento comunicativo em curso" (PINTO, 2002,

p. 32). Para isso, um importante operador da AD ao qual estaremos atentos é o dêitico (ou embreante): "conjunto das operações pelas quais um enunciado se ancora na sua situação de enunciação" (MAINGUENEAU, 2002, p. 108). O dêitico é revelado no uso, por exemplo, de pronomes pessoais ou de advérbios de tempo e espaço, que indicam vestígios do enunciador, coenunciador, momento ou lugar da enunciação.

Finalmente, para a análise, focalizaremos títulos, imagens e corpo do texto, que são os três elementos pivôs para a compreensão do discurso jornalístico. Quanto à coleta do material analisado, conseguimos inicialmente, junto ao jornal *O Estado de S. Paulo*, uma lista das edições que publicaram matérias sobre Canudos entre 1995 e 2003, às quais tivemos acesso no Arquivo Público do Estado de São Paulo – onde pudemos também ampliar tal listagem.

3 Análise: o discurso de *O Estado de S. Paulo* sobre o sertão

Após quase cem anos de silêncio em relação ao acontecimento de Canudos, ele volta a ganhar relevância para *O Estado de S. Paulo* nos anos noventa. Em comemoração ao centenário da fundação do arraial de Canudos, a capa do jornal de 23 de maio de 1993 destaca a seguinte chamada: "Especial – O centenário de Canudos". Do lado da descrição sobre a edição especial do Caderno Cultura, uma imagem da sua capa (Figura 1): a fotografia de uma mulher segurando uma criança, em cenário de região seca, sem muita vegetação e céu azul com poucas nuvens. Os dois personagens estão de frente, mas olhando para trás, para uma grande cruz onde se encontra escrito "Conselheiro". A imagem reflete a passagem do tempo: o colorido indica o presente da enunciação, mas o ícone da cruz, com o nome do personagem centenário, simboliza o passado, para o qual os sertanejos ainda olhariam.

Figura 1 – Olhando para trás.

ESPECIAL

O centenário de Canudos

Os 100 anos da fundação de Canudos são lembrados na edição especial de hoje de Cultura. *O repórter Fernando Granato e o fotógrafo Walter Firmo percorreram mais de mil quilômetros nos cenários descritos por Euclides da Cunha em suas reportagens no* Estado *e em sua obra* Os Sertões. *Gilles Lapouge reconhece, na terra infeliz, sinais de conflitos silenciosos que ainda turvam este fim de século e Vargas Llosa fala de sua obsessão pela guerra no fim do mundo. Um debate sobre o tema está marcado para amanhã no Masp. Inscrições podem ser feitas hoje e amanhã pelo telefone 283-1357.*

Cultura

Canudos 100 anos depois

CONSELHEIRO

Llosa fala de sua obsessão por Canudos

Euclides por seu biógrafo e por Loreiano

Gilles Lapouge comenta um repórter genial

Guerra expõe a fatalidade

Fonte: *O Estado de S. Paulo*, 23/05/1993, capa.

Diferentes lugares de enunciação são representados nas matérias deste caderno (assinadas por historiadores, sociólogos etc.), mas apenas uma reportagem (p. 4 e 5) cita os sertanejos como fontes – "No calor da hora 100 anos depois". Contudo, apesar de a imagem de José Guilherme Alves (de 101 anos, que "tinha 5 quando Canudos foi destruída" – conforme legenda) ganhar destaque na página (Figura 2), os depoimentos dos moradores do sertão aparecem apenas em um box – sob o chapéu "Memórias".

Figura 2 – No calor da hora 100 anos depois.

Fonte: *O Estado de S. Paulo*, 23/05/1993, p. 4 e 5.

No box, o enunciador cita falas antagônicas de sertanejos e interfere no significado delas pelos verbos escolhidos para rematar os discursos diretos: "'em Canudos, por milagre do Conselheiro, água era leite [...]', exagera Jocesin"; "'esse Conselheiro era um bom safado, oxente', responde Agenor" (grifos nossos).

As outras fotografias da reportagem (cenários de seca, de procissão etc.) chamam a atenção por sua aparente atemporalidade – sentido reforçado pelas legendas, que não indicam datas. Exemplos: "Cenário desértico. A vegetação

sertaneja: mandacarus, facheros, palmatórias, quipás, cachacubus"; "Via-sacra. Por precárias estradas de cascalho, o acesso a Monte Santo: 'o altar do sertão'"; "Prédica silenciosa. Estátua do Conselheiro: ainda hoje, figura controvertida para o próprio sertanejo". Apesar de pertencentes ao presente do jornal (o que é possível concluir pelo colorido e pela qualidade das imagens), as fotos refletem o que foi Canudos no passado e o que provavelmente continuará sendo no futuro e relevam a diferença entre o "nós" e o "eles" – algo como: enquanto eu (jornal) e vocês (leitores) vivemos um tempo veloz e sempre mutante, eles (sertanejos) estão parados no tempo.

Em 1996, cem anos depois do início do conflito, e 1997, centenário do fim da guerra, multiplicam-se os títulos sobre Canudos. Em 1996, foram encontradas matérias sobre o tema em quatro edições de *O Estado de S. Paulo* (22/07, 04/08, 03/09 e 21/11) e, em 1997, em onze (14/01, 04/03, 01/04, 05/08, 17/09, 21/09, 22/09, 26/09, 27/09, 05/10 e 06/10). Vejamos as que tratam do tema aqui pesquisado.

Em 4 de agosto de 1996 (p. D3), três meses antes do centenário do início da Guerra de Canudos, a capa do Caderno 2 Especial de Domingo pelos "Cem anos de Canudos", traz uma foto (um homem vestido de couro, como um vaqueiro, sentado, ao lado de um cachorro, em frente a um casebre), que toma mais da metade da página, e o título "Saga de Canudos ressurge da fé e das cinzas" – cujo presente (do verbo) e o sentido de ressurgimento do episódio histórico são percebidos também, respectivamente, no colorido e no tema da foto (Figura 3). Aliás, para o jornal, Canudos parece ser um constante ressurgir do passado.

Figura 3 – A saga ressurge.

Fonte: *O Estado de S. Paulo*, 04/08/96, p. D1.

Nesta matéria, não há nenhum fato atual ou notícia relevante a justificar sua seleção, salvo o gancho da data comemorativa. A rotina sertaneja descrita no primeiro parágrafo, porém, mostra-se como inabitual ao leitor paulista: "sentado à beira do açude de Cocorobó, no sertão baiano, sandália de couro e olhos fundos o menino vende cartuchos deflagrados de uma guerra que ocorreu há 100 anos".

Mais adiante, lemos: "a guerra, esquecida nos livros escolares, ainda espalha seus vestígios pela região: o avô do garoto achou um crânio enterrado, a tia achou um botão de farda de soldado, outro amigo achou uma fivela de cinto, senhoras guardam balas de canhão". A cena de personagens do presente que encontram vestígios do passado é construída como uma inusitada reali-

dade, diferente da supostamente teórica e esquecida história dos livros. Mas, sobre tal realidade, o enunciador não responde: quem é o menino, o avô, a tia, o amigo? O que eles pensam ou dizem sobre a guerra? O parágrafo seguinte faz a revisão do que foi Canudos e, até o fim do texto, os personagens são calados e esquecidos.

O sertanejo é o outro, o estranho. Vejamos como este efeito de sentido é produzido ainda no destaque de aspectos do cenário e dos costumes do sertão:

> Os personagens da saga de Antônio Conselheiro ainda são os mesmos, os motivos ainda são os mesmos, o cenário é o mesmo. E Conselheiro, mais do que nunca está onipresente: cerca de 3 mil pessoas, em procissão, vão todos os anos para a beira do Açude de Cocorobó prestar-lhe homenagem ou pedir-lhe graças. 'Faço penitência porque ele é o nosso benfeitor', diz Manoel Alves de Souza, o Maninho, dono do Bar Conselheiro em Bendengó (cidade-chave da guerra), local que ele decora com um retrato do Conselheiro na porta e outro da cantora americana Madonna na parede.

Os personagens, a fé e o cenário são apresentados como os mesmos de 1897. O único ícone que parece localizar a cena na atualidade do jornal é o retrato da Madonna – que singulariza e ironiza a descrição, por representar um ícone atual, mas aparentemente destoante de tal realidade.

Além da fala sertaneja (em discurso direto) destacada neste trecho, só a voz do filho de conselheiristas, João de Régis, aparece na matéria:

> 'Aqui tinha muita cabeça e muita perna de gente, mas o povo levou tudo', diz à luz do único candeeiro de querosene

> o agricultor João Reginaldo de Matos, o João Régis, 89 anos, um filho de Canudos por excelência. A família toda seguia o Conselheiro. Metade dela ficou por ali mesmo, pelo terreno que João Régis pisa com desenvoltura e intimidade histórica. Suas lembranças são precisas e cheias de detalhes sobre os parentes degolados, as orações de Conselheiro e a miséria se acercando da única rês no curral. [...] 'Era tanto morto que urubu não dava conta de comer', conta João Régis (grifos nossos).

Vemos, nesse trecho, como o sertão e o sertanejo ("eles") são mais uma vez caracterizados no jornal como pertencentes a espaço e tempo distantes e exóticos (pelas imagens do candeeiro, dos parentes degolados, dos urubus se alimentando etc.), como se tal situação fosse deslocada do mundo do enunciador e do leitor ("nós").

Outra matéria de 4 de agosto de 1996 (p. D5) que apresenta fragmentos de citações de canudenses é intitulada "Arqueólogos procuram Conselheiro" e noticia a especulação sobre a localização provável do corpo de Conselheiro – o qual, até hoje, nunca foi encontrado. Podemos distinguir dois principais lugares de fala no discurso desse texto sobre a seca do Açude de Cocorobó (onde se encontram as ruínas da primeira Canudos): o dos habitantes da atual Canudos, que temiam pelos resultados da seca, e o dos especialistas, que não chegavam a revelar o contrário, mas indicavam as positivas descobertas a serem realizadas caso o nível de água continuasse a baixar.

O lugar assumido em todo o discurso é o dos especialistas, como se pode perceber tanto no título quanto no subtítulo – "Corpo decapitado, que pode estar em bom estado de conservação, segundo especialistas, devido ao tipo de solo da região, está enterrado sob o Açude de Cocorobó, que está secando e pode chegar ao chão" – e também no corpo do texto: "a seca [...] não interessa

a nenhum habitante de Canudos, Monte Santo e vizinhança, mas as ruínas da segunda Canudos, que aparecem debaixo das águas do açude, têm sido objeto de grande curiosidade de estudiosos, imprensa e romeiros" (grifos nossos). O locutor explicita que a seca é ruim para os moradores da região, "mas" (conjunção adversativa, que indica a oposição entre as duas unidades verbais ligadas) parece anunciar novas descobertas sobre a história, atualizando-a e tornando-a novamente relevante para o jornalismo moderno.

As poucas vozes sertanejas citadas aparecem em discurso direto, "que é usado na imprensa sempre que o jornal não quer se comprometer com os conteúdos de uma fala" (PINTO, 2002, p. 96): uma frase do prefeito Manoel Adriano Filho – "se não chover até outubro, vai parar a irrigação e vai ser uma tragédia aqui" – e uma fala do presidente da Associação Canudense de Estudos e Pesquisa Antônio Conselheiro, Haroldo Costa – "da Canudos antiga, sobrou apenas a cruz de Conselheiro e as paredes da igreja". Esta afirmação, porém, é contraposta pelo enunciador, que, para sobrepor a sua versão sobre a existência de outra ruína da Canudos antiga, cita mapas produzidos por profissionais que legitimariam sua quase certeza – logo, uma informação mais precisa e aceita pelos leitores, que supostamente valorizam a cultura de provas documentais para o que se quer verdadeiro: "no entanto, pelos mapas da Canudos antiga feitos por militares, jornalistas e historiadores, é quase certo que o cemitério que ressurge em Canudos seja o mesmo construído por Conselheiro".

A Associação Canudense de Estudos e Pesquisa Antônio Conselheiro ainda é citada na matéria da mesma página, intitulada "Mario Vargas Llosa vai a Canudos":

> 'Essa aqui é de um canhão Krupp e ganhei de presente para o acervo do memorial de um morador daqui', diz Tanicleide Santos, da Associação Canudense de Estudos e Pesquisa

> Antônio Conselheiro, mostrando uma bala de cinco quilos [...]. Acostumada a ser anfitriã de pesquisadores, jornalistas e curiosos diversos, ela diz que 'não há um dia em que não apareça alguém atrás da história de Canudos'.

Se, nesse fragmento, o enunciador indica o interesse de "pesquisadores, jornalistas e curiosos" pela história de Canudos, logo depois ele revela o desinteresse dos sertanejos mais jovens pelo assunto: "esquecida nos livros escolares, a memória da guerra não foi uma preocupação nos últimos cem anos: 'Isso é coisa dos mais velhos', dizem Fábio, de 17 anos, Manoelito, 18, e Sandro, 18, alunos da oitava série do Colégio Estadual Antônio Conselheiro, em Uauá" – o que é ratificado pela fotografia dos três jovens, assim legendada: "Fábio, Manolito e Sandro: sem memória". Ao trazer à luz o acontecimento, o enunciado produz o efeito de suprir, ele mesmo (o jornal), o papel necessário de guardião da memória.

Enfim, quando o sertanejo passa de objeto a sujeito do discurso, no jornalismo moderno, esta nova disposição não é completa. Ainda que sua voz apareça, é de forma muito fragmentada e descontextualizada. Além disso, são os mesmos indivíduos que falam e eles falam a partir de uma atribuição social específica: são quase sempre representantes da Associação Canudense, filhos de conselheiristas ou políticos da região. Seus depoimentos são marcados por aspas, diferentemente de quando o jornalista cita especialistas do tema. Logo, suas versões são mostradas como possíveis, mas não necessariamente verídicas.

Porém, ainda na edição de 4 de agosto de 1996, (p. D2), encontramos um artigo assinado pelo agricultor João de Regis – "Coronel Moreira Cesar municiou as tropas de Antonio Conselheiro". O corpo do texto é uma narrativa do que este sertanejo "ouviu de seus pais e avós, que viveram em Canudos" – a exemplo do trecho que segue:

> O Conselheiro não gostava que dissessem Canudos. Queria que dissessem Belo Monte, que cortaria a língua de quem dissesse Canudos. Aí um dia chegou um jagunço muito forte e muito invocado e disse que não ia dizer Belo Monte. E repetiu: Canudos, Canudos, Canudos. E ninguém fez nada com ele.

Ainda de acordo com a sua descrição, o sertanejo de Canudos não era um pobre fanático ou um coitado, como geralmente é representado, mas ativo e esperto: "teve uma vez que chegou um carregamento de fuzis para o acampamento dos soldados e os jagunços deram alguns gritos e tiros no meio da caatinga e os soldados fugiram, deixando centenas de fuzis para trás". Além disso, o sertanejo não era miserável: "era um tempo bom, havia grandeza e fartura, roça, criatório. Canudos produzia tão bem que Antônio Vilanova fez contrato para vender pele de bode em Juazeiro e Feira de Santana". Por fim, tinha um líder aprovado popularmente: "do que eu me lembre, aquele povo só contava que o Conselheiro era gente boa".

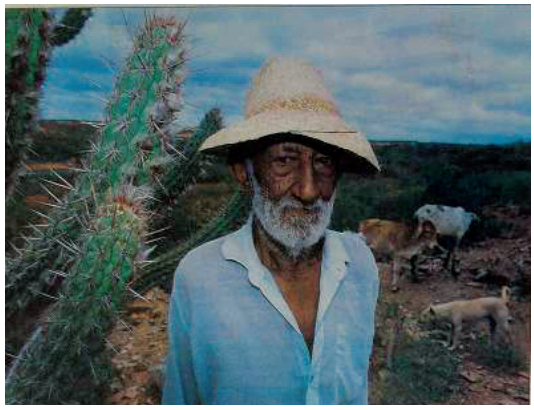
Esta única matéria assinada por um representante dos vencidos oferece novas perspectivas e revelações sobre Canudos. Ainda assim, concluímos que a voz sertaneja aparece no jornal apenas como fonte complementar, fonte de curiosidades, frente à prática institucionalizada da imprensa de preferir enunciadores peritos, pela facilidade de acesso e pela credibilidade que representam. Deste modo, ao destacar a fala do homem do sertão, o locutor (jornal) chama a atenção para ela, mas não assenta aí a sua confiabilidade, como o faz quando o estatuto da fonte é a de uma autoridade ou um especialista no assunto.

Junto à matéria que acabamos de analisar, vê-se um retrato de João de Regis – ao lado de um cacto e com animais ao fundo. Esta mesma foto é encontrada (agora, contudo, colorida) no Caderno Viagem de 3 de setem-

bro de 1996, em "Refaça o roteiro de Euclides da Cunha", p. G13 (Figura 4). A princípio, estranharíamos a imagem, que remete à pobreza e à seca, num caderno de turismo, que busca incentivar as pessoas a viajarem. Lendo o texto, contudo, temos a ancoragem do sentido que, provavelmente, se quer produzir:

1. "É um lugar de beleza dura, seca, difícil, quase como uma foto de Sebastião Salgado ou um filme de John Ford" – ao comparar a "beleza dura" da região vista na foto à produção de dois artistas renomados, o enunciador valoriza o objeto do seu enunciado, ao mesmo tempo em que o diferencia dos atrativos turísticos comuns;
2. "No sertão, os personagens da saga de Antonio Conselheiro ainda são os mesmos, os motivos ainda são os mesmos, o cenário é o mesmo" – o que parece confirmado pela foto, que mostra um cenário comum do sertão e que, junto com o texto, parece convidar o leitor-turista a visitar o passado, nessa espécie de museu a céu aberto.

Figura 4 – João de Regis.



Fonte: *O Estado de S. Paulo*, 03/09/96, p. G13.

Figura 5 – Canudos, 100 anos.

SÃO PAULO

Memória à vista

Canudos, 100 anos depois

Fonte: *O Estado de S. Paulo*, 21/11/96, capa.

Após dois meses, na edição de 21 de novembro de 1996, o jornal estampa a manchete "Canudos, 100 anos depois". A primeira e maior fotografia da capa (Figura 5) indica a terra rachada, uma árvore seca, as pernas de uma jovem e, ao fundo, ruínas da velha Canudos. Na legenda: "Memória à vista. Jovem sertaneja caminha [...] perto das ruínas da igreja de Canudos: a mesma miséria". A ancoragem da imagem de seca e ruínas como "a mesma miséria" faz o leitor perceber a foto como pertencente ao presente, mas o tema fotografado como um passado ainda atual.

No Caderno 2, desta mesma edição, encontramos a matéria "Massacre de Canudos faz cem anos hoje" (p. D4 e D5) e doze fotos (Figura 6), também representativas do cenário seco e dos personagens pobres da região de Canudos.

Figura 6 – "Massacre de Canudos faz cem anos hoje".

Fonte: *O Estado de S. Paulo*, 21/11/96, p. D4 e D5.

Aí, o jornal revela costumes sertanejos como exóticos para o olhar estrangeiro, por signos visuais e verbais – como indicam as legendas: "Cena do sertão nordestino: fila da fonte de água na cidade de Monte Santo, um dos cenários da guerra"; "Homem vende cabeça de bode a R$1 no mercado, durante feira semanal de Canudos: prato típico"; "Criação de bodes em Canudos, a terceira cidade com esse nome" (grifos nossos).

Nesse mesmo ano, a produção do filme de Sergio Rezende sobre Canudos rendeu ao jornal muitas fotos de figurantes sertanejos em cenários semelhantes ao do passado histórico. Tais imagens foram usadas não apenas em notícias sobre o longa-metragem – a exemplo de "Produção causa polêmica e muita expectativa", de 4 de agosto de 1996 (p. D3) – mas também para ilustrar outras matérias sem qualquer relação com o filme.

O texto intitulado "Livro reúne inéditos de Euclides da Cunha", desta mesma data (p. D4), por exemplo, apresenta um desenho de busto de Euclides da Cunha ao lado da foto de perfil de um sertanejo não identificado, portando

roupa e chapéu de couro (Figura 7), com a legenda: "Ao lado, um dos 10 mil figurantes de 'Canudos, uma Guerra no Céu do sertão' e, mais à esquerda, o escritor Euclides da Cunha: obra revisada" – apesar de, no corpo do texto, o enunciador não fazer qualquer menção ao filme. Em "Epopeia trágica tornou-se mito nacional", também de 4 de agosto de 1996 (p. D16), três fotos das filmagens (Figura 8) são usadas para ilustrar a própria história de Canudos, mas as legendas não fazem qualquer referência à origem das fotos. O sertanejo aí aparece como figurante do próprio jornal e como um vestígio vivo do acontecimento histórico.

Figura 7 – Euclides e o figurante sertanejo.

Fonte: *O Estado de S. Paulo*, 04/08/96, p. D4.

Figura 8 – Sertanejos figurantes.

Fonte: *O Estado de S. Paulo*, 04/08/96, p. D16.

O centenário de Os sertões levou o tema de volta ao Caderno 2 em sete edições de 2002: 24/02, 03/03, 31/03, 31/07, 20/10, 03/11 e 01/12. Vejamos as que tratam do sertão.

Junto à matéria "Dezembro de 1902: nasce um clássico", no Caderno Especial "Os sertões", de 31 de julho de 2002 (p. H2), encontramos a foto de um sertanejo sentado em um tronco seco (Figura 9), sem qualquer identificação verbal de quem seja – apenas a legenda "Remanescente da Guerra de Canudos". Mostrado como um resquício do passado, ele é representativo da estrutura centenária de uma região marcada pela guerra.

Figura 9 – Sertanejo sem nome.

Fonte: *O Estado de S. Paulo*, 31/07/2002, p. H2.

Figura 10 – A criação do sertanejo.

Fonte: *O Estado de S. Paulo*, 01/12/2002, p. D1.

No dia 1º de dezembro, o jornal traz novamente o tema na capa do Caderno 2, em matéria intitulada "O livro que desmascarou a República". Uma imagem (Figura 10) divide a página com o texto: uma terra seca e rachada, sobre a qual distinguimos o desenho de Euclides da Cunha, vestido conforme

moda do século XIX, com uma mão no bolso e a outra levantada, com o dedo indicador tocando o dedo de outro personagem – este, inserido em um quadro em estilo cubista, com cores fortes, sugerindo o sertão. Destacado em cinza, o personagem sentado é magro, tem feições tristes e vestes rasgadas – o que, pelos indícios, nos leva à figura do sertanejo, como descrito em Os sertões. A aproximação dos dedos, por remeter o leitor à famosa tela de Michelangelo, "A criação de Adão", parece aludir o caráter criador, fundador da obra euclidiana. Euclides é introduzido (como correspondente do Estado – informação repetida no texto) na realidade do outro e, ao torná-la pública, a constrói.

Por fim, localizamos vinte edições com matérias sobre Canudos ou Euclides apenas no segundo semestre de 2009 – cem anos depois da morte deste: 01/07, 05/07, 06/07, 12/07, 19/07, 26/07, 02/08, 07/08, 09/08, 14/08, 15/08, 16/08, 23/08, 27/09, 15/10, 25/10, 25/11, 13/12, 15/12, e 21/12. Porém, poucas abordam o sertão ou o sertanejo na contemporaneidade.

No Caderno 2, de 25 de outubro de 2009 (p. D6), a matéria "As trilhas de Euclides revisitadas: o fotógrafo Araquém Alcântara prepara livro que registra mudanças na paisagem de Canudos" parece querer expor o paradoxo entre a manutenção de certas tradições pelos sertanejos e as transformações ocorridas no sertão. Nas fotos (Figura 11), vemos ampliada a imagem de desertificação de tal cenário, mas também a habilidade do vaqueiro em cima do cavalo (já descrita por Euclides) e suas tradicionais vestimentas. No corpo do texto, são verbalizadas como negativas as alterações no sertão – como lemos no trecho em que a frase clichê atribuída a Conselheiro é lembrada: "o sertão não virou mar, mas está em vias de se transformar num imenso deserto em função da dinâmica cultural que tem aproximado cada vez mais a erosão de suas terras à aridez que consome a urbe".

Figura 11 – Desertificação e cavaleiros.

Fonte: *O Estado de S. Paulo*, 25/10/2009, p. D6.

Mais adiante, com base em Euclides da Cunha e no depoimento do fotógrafo, o enunciador relaciona os sertanejos ao isolamento, à seca, à ignorância e à indiferença e os apresenta como eternas vítimas – quer da realidade que os cerca, quer dos estímulos externos:

> [Araquém Alcântara] ficou impressionado com o que viu, quase tanto como Euclides, que identificou a origem da tragédia sertaneja na questão da terra – da violência do latifúndio ao forçado êxodo a que estão condenados muitos milhares de brasileiros, isolados pela seca, pela ignorância e pela indiferença da civilização urbana. [...] Hoje, os vaqueiros usam motocicletas para conduzir o gado. Vilarejos próximos das cidades estão contaminados por signos de consumo, poluindo platibandas com cartazes publicitários. Sucumbiram, enfim, à uniformização cultural imposta pelo progresso, que exige que todos falem a mesma língua e tenham o mesmo comportamento (grifos nossos).

Contudo, conclui, "o espírito de Conselheiro ainda ronda por lá" – pela imutabilidade de certos elementos culturais, como a religiosidade e a incompreensível "linguagem dos sertanejos isolados". Estes, portanto, ora vítimas do atraso, ora vítimas da modernidade, continuam sendo mostrados no jornal como "o outro", mesmo cento e doze anos depois.

O livro então anunciado sobre as fotografias de Araquém é lançado e resenhado após quase dois meses, na matéria de 15 de dezembro de 2009 (p. D10), "O agreste, do monumental à poeira". Nesta, o depoimento do fotógrafo mantém a leitura do sertanejo como vítima da miséria, do misticismo e das transformações do sertão:

> 'Fui atrás do sertão primordial e encontrei uma terra calcinada, avessa à prosperidade, invadida pelo lixo urbano, onde a miséria ainda reina', observa o fotógrafo, que não encontrou pelo caminho o herói épico do Grande Sertão,

> mas um sertanejo abatido, entregue ao delírio místico, que mantém com muito esforço suas tradições (grifos nossos).

Porém, o enunciador do jornal não problematiza as alterações no cenário sertanejo e, pelo contrário, fecha o texto enfatizando outra vez o sentido de imutabilidade do sertão: "mais de um século depois, as imagens que Araquém Alcântara registra de Canudos, na Bahia, onde se deu o conflito entre republicanos e os crentes guiados por Antônio Conselheiro, atestam que nada mudou lá".

4 Considerações finais

Ao longo de um século, *O Estado de S. Paulo* saiu do discurso que defendia a destruição do arraial antirrepublicano e seguiu em direção à crítica da guerra. Contudo, determinados modos de enunciar a cultura sertaneja praticamente não foram alterados.

Mesmo mais de cem anos após o fim do conflito, o sertão continua sendo apresentado como retrógrado, como se os habitantes da região experimentassem exatamente a mesma seca, a mesma pobreza, a mesma religiosidade, o mesmo isolamento de 1897; e o sertanejo continua sendo descrito como exótico – pelas histórias inusitadas a ele associadas e pela exposição de seus costumes como diferentes. Quando o enunciador reconhece aspectos da modernidade no cenário do sertão, acentua-os como grotescos ou descontextualizados em tal cultura – a exemplo da enunciação que chama a atenção para a decoração de um bar sertanejo com uma imagem do Conselheiro e uma da cantora Madonna ou da afirmação de que "os vilarejos sucumbiram, enfim, à uniformização cultural imposta pelo progresso", porque "Hoje, os vaqueiros usam motocicletas para conduzir o gado".

O sertanejo não apenas é o diferente em tal discurso, como a ele quase não é dada voz. O jornal deixa ouvir as vozes estrangeiras e especializadas no sertão, mas disfarça a voz dos que vivem lá. O Estado diz buscar a compreensão do que foi e é Canudos, a fim de compreender o próprio Brasil, mas os modos como isso é feito mostram uma leitura extremamente litorânea, externa e parcial da realidade da região hoje. Se, por um lado, não mais é acentuado o discurso da República ameaçada, vitoriosa ou envergonhada, por outro, a enunciação do "nós" (jornal e leitores) e "eles" (sertanejos) parece permanecer.

O Estado se posiciona como herdeiro da leitura final de Euclides (em Os sertões) sobre a guerra como um crime e a consolida, silenciando os momentos em que seu antigo correspondente apoiara a campanha republicana contra os sertanejos. Contudo, reproduz a mesma postura enunciativa de estranhamento do sertão (representado como atrasado e desnivelado em relação ao sudeste do país) e de identificação com um público estrangeiro, no sentido de que se olha para aquela realidade sempre com uma perspectiva de fora.

Assim como Euclides foi ao sertão e o sertão não mais saiu dele, o jornal fica em Euclides e não consegue chegar ao sertão. Este é ainda o lugar do outro. Mesmo quando os repórteres vão a Canudos nos centenários, voltam repetindo lugares-comuns, clichês e pensamentos pré-construídos. Tal olhar condicionado consegue celebrar a relação histórica do jornal com o leitor, revelando a partilha de visões comuns a ambos – o que é claramente percebido na análise das fotografias e dos desenhos.

Em imagens como as de vaqueiros vestidos de couro ou as da terra rachada, o sertão de Canudos é mostrado como imutável, como se tudo nele fosse marcado pelo evento histórico. A negação do tempo nas fotos e legendas carrega uma interpretação determinante para a produção de sentido sobre o tema: jornal e leitores contemporâneos dificilmente veem dialética no sertão. O

presente é constrangido pelo passado. É o tempo que não passa, antes de tudo, na própria construção de Canudos e da região pelo discurso jornalístico – que parece querer manter imutável também sua relação com o coenunciador. O sertão não muda, sobretudo, no olhar de quem vê. Sua estagnação, enfim, é fruto de uma enunciação que permite ao leitor-modelo do Estado, pelo discurso do "nós" e "eles", se sentir civilizado, turista e herdeiro da literatura euclidiana.

Referências

EAGLETON, Terry. **A ideia de cultura**. São Paulo: UNESP, 2003.

GILROY, Paul. **Entre campos***:* nações, culturas e o fascínio da raça. São Paulo: Annablume, 2007.

LOWENTHAL, David. Como conhecemos o passado. Trad. Lucia Haddad. **Projeto História**, São Paulo, v. 17, p. 63-201, 1998.

MAINGUENEAU, Dominique. **Análise de textos de comunicação**. Trad. Cecília P. de Souza-e-Silva, Décio Rocha. 2. ed. São Paulo: Cortez, 2002.

MARIANI, Bethania. Imprensa, produção de sentido e ética. In: RIBEIRO, Ana Paula G.; FERREIRA, Lucia M. A. (Org.). **Mídia e memória**: a produção de sentido nos meios de comunicação. Rio de Janeiro: Mauad X, 2007. p. 119-218.

PINTO, Milton José. **Comunicação e discurso**: introdução à análise de discursos. 2. ed. São Paulo: Hacker, 2002.

VERÓN, Eliseo. **Fragmentos de um tecido**. Trad. Vanise Dresch. São Leopoldo: UNISINOS, 2004.

RELATO

Por José Carlos Rodrigues

Lidiane Pinheiro propõe-se a examinar o modo pelo qual em circunstâncias comemorativas recentes o jornal *O Estado de S. Paulo* retorna à Guerra de Canudos, após haver silenciado sobre ela durante quase um século. A intenção do artigo é verificar como o jornal apresenta aos leitores atuais o sertão de hoje – sua cultura, seus habitantes. Pretende também comparar esta imagem contemporânea com a que foi produzida pelo jornal em 1897 por intermédio das reportagens elaboradas por seu correspondente na Guerra, o escritor Euclides da Cunha.

A tese de Lidiane Pinheiro sustenta que o diário continua desenhando o mesmo quadro que apresentou no final do século XIX, que consiste em compreender os acontecimentos com base na contraposição entre um nós (jornal, leitores, paulistas, pessoas interessadas em questões relacionadas ao Brasil e sua história...) e um eles (sertanejos, exóticos, iletrados, atrasados...). Na sequência do presente comentário vou me referir a esta proposição como sendo a tese A. Na tese B a autora sustenta que este modo contemporâneo de compreensão do jornal reedita em seus fundamentos as mesmas concepções predominantes no final do século retrasado. Naquele tempo a imprensa de nossa engatinhante República – e particularmente o Estado de São Paulo – apresentava os revoltosos de Canudos como inimigos, monarquistas e fanáticos. A tese C, explicitada na quarta e reafirmada na última página do trabalho, sugere a existência de uma espécie de acordo entre o jornal e oleitor, pacto este que se manifestaria na "partilha de visões comuns a ambos". Quanto a esta última tese, meu entendimento tende a admitir sua altíssima plausibilidade. Tomo por base aquilo que em geral ocorre no mercado de informações, no qual,

como se sabe, as notícias cada vez mais se vêm transformando em mercadorias. Enquanto mercadoria, o noticiário está crescentemente submetido às leis de concorrência, de oferta e de procura. Uma decorrência desse fato é que os veículos jornalísticos acabam sempre mais e mais coagidos a não contrariar as expectativas de seus leitores e a recorrer a estratégias persuasivas, sejam estas publicitárias, econômicas, estéticas, ideológicas ou de entretenimento.

No que tem de específico, entretanto, entendo que a tese C mereceria uma pesquisa mais detalhada e particularizada do que foi possível realizar. Tal investigação teria por objetivo levantar dados que comprovassem empiricamente o que a autora afirma – partilha de visões comuns – no que diz respeito à relação particular entre este jornal e este "leitor", ou seja, entre o Estado e seus consumidores. Igualmente, a pesquisa que estou sugerindo talvez levasse à descoberta de eventuais pluralidades, abrigadas no singular "leitor". Tenho por bastante claro também que tal exame requereria adicionar procedimentos operacionais bem diversos dos métodos de análise de discurso que de modo muito pertinente tiveram precedência na elaboração do trabalho que estamos comentando neste momento. A tese A encontra-se fartamente demonstrada pelos dados apresentados e está também, perfeitamente, esclarecida pela análise que Lidiane Pinheiro efetuou. Apresentado como personagem de um cenário sombrio, como fanático, retrógrado, místico e bandido, o povo de Canudos não pode ser significado senão como eles. Caracterizados como inimigos monarquistas, de costumes exóticos, vivendo isolados em terras distantes e hostis, suspeitos de tramar pelo retorno messiânico do rei português, D. Sebastião, que viria para consumar a destruição da República, os sertanejos de Canudos só poderiam adquirir uma conotação: outros.

Diante deste retrato, compreensivelmente, o procedimento do jornal, no crepúsculo do século XIX, foi barrar nas suas reportagens as vozes próprias dos revoltosos e fazer dos sertanejos nada mais do que mero objeto da

narrativa jornalística. Além disto, este discurso assumiu a função precípua e explícita de servir como justificativa para a ação bélica, propiciando apoio à intervenção que se autoproclamava cada vez mais necessária e vigorosa, principalmente, depois que haviam fracassado militarmente as nossas três primeiras expedições.

Em relação à tese B é que vejo algumas complicações maiores. Imagino que a tese B possa ser caricaturada pela citação "os personagens, a fé e o cenário são apresentados como os mesmos de 1897", com que a autora se refere a uma fotografia de uma das matérias recentes de *O Estado de S. Paulo*. Penso que tal tese não seja favorecida por um olhar de microscópio e que ela se apresente como plausível apenas quando apreciamos as coisas com auxílio de um telescópio, como foi o caso da perspectiva que proficuamente orientou a tese A.

Explico-me. Embora infelizmente não tenha podido ter acesso às reportagens escritas por Euclides da Cunha para compará-las com as matérias recentes analisadas por Lidiane Pinheiro, pude recorrer ao livro Os sertões. Nele, como se sabe, cinco anos após o genocídio, o autor procurou se redimir das omissões e equívocos de seus relatos precedentes, explicitando fatos que mantivera em silêncio e introduzindo interpretações com pretensões de corrigir anteriores. Atrocidades então apareceram: a degola de prisioneiros, as agressões contra mulheres e crianças, o massacre, o extermínio, a destruição do arraial com tochas de querosene. Também equívocos: a censura, o silêncio, a cumplicidade com os militares, a falsa acusação de conspiração monarquista e estrangeira, o fervor republicano do autor... Em síntese, o livro se propunha a rever as reportagens e as corrigir – o que sugere que já em 1902 uma diferente imagem de Canudos era possível.

Se adotarmos a perspectiva de microscópio, talvez se torne difícil enxergar plausibilidade na ideia de que o jornal continue oferecendo de Canudos

uma imagem ainda mais preconceituosa e degradante (a das reportagens) do que o retrato corrigido, embora igualmente nefasto, que em Os sertões, de Euclides da Cunha, apresentou de Antonio Vicente Mendes Maciel, o Conselheiro, e de seus seguidores. Pergunto-me: até que ponto prevaleceriam no discurso de hoje todos os determinismos inspiradores do pensamento euclidiano de então? O geográfico, que ocupou inteiramente uma das três partes do livro? O racial, norteador da segunda parte, na qual Euclides da Cunha viu os sertanejos como superiores aos mulatos, em virtude da suposta inexistência nos primeiros de características africanas? O racismo, que decretou o sertanejo como "antes de tudo um forte", porque afinal este não teria "o raquitismo exaustivo dos mestiços neurastênicos do litoral"? Até onde iria o jornal, hoje, plena época em que o "politicamente correto" adquire valor de mercado, na intolerância xenófoba que Os sertões explicitou quanto à "irracionalidade" e "fanatismo dos sertanejos"? Até que ponto o Estado de hoje acompanharia os prejulgamentos morais que Euclides elaborou, preconceitos que o autorizaram a descrever o arraial de Canudos como um amontoado "caótico" e "repugnante"? Até onde se interpretaria o Brasil de hoje com base na teoria gumplowicziana de que o motor da história é o conflito entre raças e culturas, com a erradicação inapelável dos mais fracos pelos mais fortes? A análise apresentada demonstrou de modo bastante convincente, por sua tese A, que as matérias recentes veiculam uma imagem ainda exotizante da população de Canudos. Ensinou que a palavra dada às pessoas locais é absorvida por discursos outros e apresentada de forma descontextualizada e fragmentária, retirando-lhe a força. Os dados apresentados tornaram bastante claro que o jornal faz do sertanejo ainda um objeto, não sujeito de discurso. Eles evidenciaram que as matérias e ilustrações de *O Estado de S. Paulo* apresentam os traços de modernidade como signos temporais deslocados para espaços ina-

propriados, representando Canudos como um cenário petrificado no tempo e os habitantes locais como seres humanos retrógrados.

Ainda assim, os dados não me pareceram suficientemente convincentes para demonstrar a tese B. Permaneceu-me o sentimento de que a tese B teria ido longe demais e de que teria sido necessário um exame comparativo muito mais refinado. Neste exame, com auxílio de lentes bem mais poderosas, as reportagens de 1897 poderiam aparecer com destaque muito mais amplo do que apareceram no trabalho apresentado, colocando em evidência uma quantidade bem mais numerosa de aspectos ou de dimensões da questão. Assim talvez se permitisse ao leitor maior nitidez na percepção dos contrastes eventualmente existentes entre hoje e 1897: diferentes pressupostos teóricos a partir dos quais tacitamente se concebe a vida social, concepções morais, religiosas e econômicas diversas, pesos diferenciados das distintas conjunturas políticas, novas concepções de Brasil etc. Esta análise comparativa mais refinada parece-me especialmente necessária se tivermos em mente que a tese C – a do pacto jornal-leitor – é bastante plausível. Neste caso, seríamos obrigados a admitir que o leitor modelo do jornal tenha permanecido idêntico, mesmo 115 anos depois da tragédia de Canudos. Teríamos que reconhecer, então, que em mais de um século de transformações do regime monárquico para o republicano, da economia escravagista para a de trabalho livre, da sociedade agrária para a industrial, da população de predomínio rural para a urbana, da cidade provinciana a uma das maiores e mais cosmopolitas do planeta, nada teria mudado. E, aprisionados em um quadro interpretativo ainda mais deplorável que o de Euclides, seríamos obrigados a constatar que nós também ainda somos os mesmos.

Mídia e governamentalidade: o jornalismo científico e os desafios para uma analítica do poder midiático[1]

Ericson Saint Clair[2]

***Resumo**: Investigamos a mediação do discurso científico na imprensa pelo prisma de uma analítica do poder. Para isso, questionamos inicialmente um pressuposto comum de tratamento do tema, que nomearemos como "hipótese didática". Pela "hipótese didática", o jornalismo científico entende-se como mero disseminador neutro dos resultados da ciência, obliterando suas condições próprias de construção discursiva como sistema autorreferente. Em seguida, como alternativa, sugerimos elementos para uma grade de análise do poder midiático na esteira dos estudos contemporâneos da Governamentalidade, de inspiração foucaultiana. Nesta perspectiva, descrever-se-ia a racionalidade das conduções de conduta sugeridas pela mídia a partir de uma investigação histórica estritamente empírica de suas estratégias discursivas. Deste modo, pretendemos contribuir para uma maior complexificação da abordagem das relações entre comunicação, cultura e poder.*

***Palavras-Chave**: Imprensa. Discurso. Governamentalidade.*

---

1 Trabalho apresentado ao Grupo de Trabalho "Comunicação e Cultura" do XXI Encontro da Compós, na Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, de 12 a 15 de junho de 2012.

2 Doutorando em Comunicação e Cultura, PPGCOM-UFRJ, bolsista do CNPq. E-mail: ericsonsaintclair@gmail.com.

1 Apresentação

Em 8 de Março de 2000, em suplemento especial sobre o Carnaval, a Folha de São Paulo trazia uma pequena matéria intitulada "Depressão pós-festa é natural, dizem especialistas":

> O Carnaval acabou, os amigos estão indo embora, aquele 'amor' se perdeu na dispersão. Prepare-se para se sentir deprimido. [...] Os especialistas dizem que não há fórmulas para fugir desse cenário depressivo. O que não significa que isso seja tão ruim, tão insuportável. Ficar triste no final da festa é tão natural quanto se preparar para ela, especialmente quando se trata do nosso Carnaval, que se prolonga por dias. (BIANCARELLI, 2000, p. 7)

Contudo, diante dos riscos de esta tristeza natural transmutar-se em um transtorno depressivo, somos alertados de que

> o que não é natural é a tristeza profunda que se abate sobre alguns foliões e que se arrasta por semanas. Os estudiosos dizem que sofrem mais aqueles seres que já são depressivos e que buscam na folia do Carnaval uma compensação, uma fantasia para fazer de conta. [...] Quem sentir que a depressão vai muito além da tristeza do fim de festa deve ser sensato o bastante para procurar ajuda especializada. "Muitos dos mais animados foliões estão camuflando suas depressões", acredita [o especialista]. (BIANCARELLI, 2000, p. 7)

Talvez a matéria supracitada revele-se simbólica para a apresentação de nosso artigo. Instiga-nos esta marcada presença do discurso do expert na

realidade carnavalesca, encarada em geral como tão característica da cultura brasileira. Que o folião investigue minuciosamente os limites do seu "afogar as mágoas", que se autorregule em meio aos excessos, que saiba, enfim, domesticar sua tristeza. A voz do especialista imiscui-se no discurso jornalístico, que, por sua vez, oferece-nos condutas de vida adequadas em meio às muitas outras possíveis que poderiam ser-nos apresentadas.

Esta matéria, contudo, não configura exemplo isolado. Como se pode facilmente constatar a partir de um rápido vislumbre das bancas de jornal espalhadas pelo país, a procura pela palavra do especialista é parte integrante da produção midiática contemporânea. Diariamente, somos inundados por textos que têm por hábito a consulta a experts cuja função é comentar temas reputados como atualidade. Frequentemente, são textos revestidos por invólucro científico, na forma de divulgação de pesquisas. Como no exemplo acima, há amiúde forte tendência nesses discursos para a proposição aos leitores de uma reformulação de suas condutas de vida de modo a adaptarem-se à correta gestão de seus hábitos cotidianos.

Diante destas considerações, indagamo-nos sobre as especificidades da mediação do discurso científico na imprensa como instância de poder. Neste trabalho, investigamos mais detidamente as relações intrincadas entre o discurso científico e o discurso jornalístico. Para isso, sugerimos duas vias complementares de abordagem. A primeira consiste em problematizar um pressuposto recorrente quando se trata desta questão, que aqui nomeamos como "hipótese didática". A segunda via propõe elementos para uma analítica das relações de poder midiático a partir de um cotejo com os atuais estudos de governamentalidade. Trata-se, portanto, de um esforço inicial de questionamento de uma premissa pouco relativizada acerca do vínculo mídia/ciência para que possamos, em seguida, apresentar outro caminho possível como alternativa de investigação.

2 Do discurso científico ao discurso midiático: contra a hipótese didática

Traduttore, traditori, diz um famoso provérbio italiano. Somente nesse sentido, como traição, é possível pensar em uma tradução do discurso científico para o discurso jornalístico. Todo ato de interpretação é uma violência ao texto original, e o mesmo pode ser dito neste caso. De certo modo, tal violência interpretativa é esperada em relação a outros textos de imprensa. Na recepção a matérias políticas ou econômicas, por exemplo, é comum ouvirmos críticas à suposta partidarização do veículo midiático. O próprio chavão acerca da "manipulação" dos meios de comunicação produz-se na esteira dessa opinião generalizada (na maior parte das vezes irrefletida) de que o discurso midiático é construído. No entanto, procuramos afastar-nos da ingênua hipótese da manipulação da realidade. Para subscrevermos esta hipótese, seria preciso admitir que a "realidade" poderia ser apreensível "corretamente" por uma outra mediação discursiva que seria ela mesma neutra.

Para além dessa possibilidade, daremos preferência à proposta de Niklas Luhmann de um construtivismo operacional (1992, 2005), em que não se nega peremptoriamente a presença da realidade. No lugar disso, limita-se a descrição da realidade a partir de construções plurais de núcleos sociais distintos autorreferentes. Como exemplos de tais núcleos, temos o Direito, a Economia, a Ciência e os Meios de Comunicação:

> o que se quer dizer com "realidade" só pode ser um correlato interno das operações do sistema – e não, digamos, uma qualidade pertencente aos objetos de conhecimento, adicionalmente àquilo que os distingue como individualidade ou espécie. Realidade não é nada mais do que um

> indicador de que o sistema foi aprovado ao prestar contas de consistência (LUHMANN, 2005, p. 23, grifo nosso).

A sociedade seria um conjunto de sistemas autorreferentes que aprovam suas construções particulares de realidade por uma autoavaliação contínua promovida pelos próprios elementos que fazem parte de cada sistema. Não se trata de esquizofrenia social, contudo. Os sistemas, apesar de autorreferentes, comunicam-se uns com os outros, pois são capazes de observar o funcionamento dos outros sistemas. Se destacarmos os núcleos sociais científico e midiático, entenderemos que cada um deles construirá sua visão particular da realidade e, ainda, poderá observar o funcionamento um do outro. Tratar-se-ia de uma segunda capacidade dos sistemas sociais, além da construção específica da realidade: a observação dos outros sistemas, sintetizada na expressão "observador de segunda ordem" de Luhmann. O sistema científico observa a observação da realidade do sistema midiático, e vice-versa. Só seria possível observar outras construções de outros sistemas, no entanto, a partir do modo como cada um caracteriza as suas próprias construções de mundo.

O processo de tradução (traição) do discurso científico para o jornalístico passará necessariamente pela forma como o sistema midiático produz realidade. Sendo assim, não faria sentido reivindicar para a imprensa a confecção de textos "mais próximos" da realidade da ciência. Tal didatismo presumido dos meios de comunicação esbarra nas condições de possibilidade de descrição da realidade do próprio sistema midiático. Isso também poderia ocorrer com outro sistema, o Direito, por exemplo. Se o sistema Direito observa a construção do mundo que uma pesquisa científica produz, ele apenas o fará segundo sua própria construção. Argumentos como o do "avanço da ciência" não são tão fortes no interior do sistema Direito quanto o são no

sistema científico. Dar-se-ia preferência naquele caso, por exemplo, à legalidade da pesquisa.

A leitura generalizada da relação mídia/ciência costuma assentar-se no que chamamos aqui de hipótese didática dos meios de comunicação. Essa hipótese baseia-se no pressuposto idealizado de que é papel da mídia difundir, em linguagem simplificada, os resultados conquistados "pela ciência". Compreende-se a adesão à hipótese didática dos meios de comunicação, dado o caráter "explicativo" de que dispõem matérias em geral. Elas, de fato, tratam do mundo por meio de linguajar simplificado, pressuposto da didática. Contudo, como afirma Patrick Charaudeau (2010, p. 63),

> quanto mais uma explicação for precisa e detalhada, inscrevendo-se numa reflexão sistêmica pela ação de um especialista, menos ela será comunicável e explorável fora do campo de inteligibilidade que a produziu. Mas, além disso, como a vulgarização midiática é constantemente atravessada por uma visada de captação, isso tende a transformá-la numa vulgarização dramatizada. Desse ponto de vista, pode-se dizer que as mídias trapaceiam cada vez que uma explicação é apresentada como a decodificação simplificada de uma verdade oculta, como acessível a todos e a mesma para todos ao efeito mágico da vulgarização.

A mídia "trapaceia" não porque exista uma forma de abordagem não mediada da realidade, mas porque eclipsa suas estratégias discursivas de produção de interesse na construção de produtos de informação prontos para serem consumidos. Trapacear talvez não seja um bom termo, uma vez que toda construção de sistema será, a rigor, uma "trapaça" do ponto de vista de outro sistema. No jornalismo científico, pelo menos no caso brasileiro, a cap-

tação de público é visada por meio da construção de estratégias de discurso que procuram produzir e ratificar a legitimidade fornecida socialmente à ciência como campo de proposição de verdades. Tais estratagemas discursivos frequentemente impulsionam um tom emocional que descaracterizaria qualquer resquício de didatismo que se quisesse ainda reivindicar.

Há uma espécie de fosso de inteligibilidade entre o hermetismo científico e a necessidade de simplificação discursiva de que depende o jornalismo de ciência. Nas últimas décadas, algumas estratégias discursivas foram elaboradas para que fosse preenchido este fosso. A mais eficaz delas teria sido a assunção, por parte da mídia, do papel de disseminação das informações científicas que deverão ser geridas pelos indivíduos de modo que estes possam melhor se autorregular, de acordo com os padrões contemporâneos de otimização do bem-estar e da saúde. A hipótese didática encobre a composição paulatina de relações de poder midiático ao considerar os meios de comunicação meramente neutros em sua aproximação com a ciência.

Como afirma a jornalista Mônica Teixeira (2002, p. 133), "Jornalismo sobre ciência é jornalismo: é preciso dizê-lo porque, no debate a respeito do assunto, toda a atenção dos interessados concentra-se no 'científico' da expressão jornalismo científico". "É preciso dizê-lo" porque, mesmo do ponto de vista jornalístico de Mônica (2002, p. 134),

> trata-se de construir, a partir de versões da verdade das fontes, uma outra versão da verdade. A reportagem – uma narração – é essa outra versão, e note-se que sua fonte é, afinal, o próprio jornalista. Recebemos a versão da verdade que tem o repórter como fonte como a mais verdadeira justamente porque pressupomos que ele, antes de pronunciá-la, buscou ativamente o contraditório – procedimento que

> o jornalismo tomou emprestado da Justiça, em que é representado como um dos pilares do direito à ampla defesa[3].

No caso específico da noção de risco, tão presente nas matérias científicas sobre saúde, notar-se-ia um evidente coroamento da ciência na medida em que

> não se informa que, entre os que sofrem ataques cardíacos, metade tem níveis de colesterol no sangue considerados saudáveis; que só 10% dos que têm câncer de pulmão são ou foram fumantes; que a possibilidade de uma pessoa morrer por estar sendo submetida a uma cineangiocoronariografia existe. Só o que é narrado é o sucesso das novas técnicas da medicina. Raramente seus fracassos – talvez porque ouvi-los nos inquiete, sendo a queda do valor de certas ações nas bolsas uma representação desse mal-estar (TEIXEIRA, 2002, p. 139).

A hipótese didática do jornalismo científico esbarra nas premissas idealizadas de uma "democratização do conhecimento", em que os meios de comunicação requerem para si a "nobre função" prometeica (e iluminista) de instruir as massas a partir da difusão dos trabalhos dos cientistas. No Brasil, essa incumbência idealizada da imprensa pode ser acompanhada desde os primórdios do jornalismo científico no país.

Inexistente até 1810, por conta da proibição da realização de impressões na então colônia portuguesa, o jornalismo científico terá lugar somente após a

3 A deficiência na exposição do contraditório será uma das estratégias discursivas mais comumente utilizadas para a produção da atualidade de temas de saúde, como no caso da depressão (SAINT CLAIR, 2011).

instalação da Imprensa Régia Portuguesa, a vinda da Família Real e a abertura dos portos. É o tempo de jornais como A Gazeta do Rio de Janeiro, O Patriota e Correio Braziliense. Em 1881, surge a revista Ciência para o povo, publicação semanal que tratava de "assuntos controversos para a época, tais como divórcio, frigidez feminina, impotência masculina e esterilidade" (MOREIRA, MASSARANI, 2002, p. 47). Ainda assim, será apenas no século XX que se poderá constatar de fato algo como um "jornalismo de ciência" no Brasil, visto que "não parece ter sido relevante a atuação de jornalistas ou escritores interessados em ciência" (MOREIRA; MASSARANI, 2002, p. 52) no período anterior.

No começo do século XX, o impulso dado pelo rádio às informações sobre ciência obteve algum destaque no país, a começar pela iniciativa de Roquete Pinto na fundação da Rádio Sociedade do Rio de Janeiro, na década de 20. Roquete Pinto teria declarado: "eu quero tirar a ciência do domínio exclusivista dos sábios para entregá-la ao povo" (LINS apud MOREIRA, MASSARANI, 2002, p. 54). Na década de 1940, um grande fomentador do jornalismo científico foi o médico José Reis, que manteve uma coluna dominical na Folha de São Paulo. A hipótese didática esteve fortemente arraigada em Reis, como o próprio confirmaria: "considero que a divulgação pela imprensa é muito importante, principalmente em países como o Brasil, onde as dificuldades e as precariedades das escolas fazem com que estudantes e professores obtenham informações sobre os progressos da ciência através de artigos de jornais" (ABREU, 2002, p. 76). Nos anos 80, a emergência de revistas populares de ciência como Globo Ciência (atualmente Galileu) e Superinteressante, juntamente com a dedicação nos jornais a um espaço próprio ao assunto contribuíram para o relativo crescimento desse tipo de atividade jornalística, desde então mais voltada para a profusão de resultados maravilhosos dos "avanços" da ciência e das informações sobre saúde e risco.

Entendido normalmente como parte do trabalho mais amplo de "divulgação científica", com grande ênfase na hipótese didática, o jornalismo científico merece ser averiguado à parte. Sugerimos considerar as condições de possibilidade de sua existência como sistema midiático autorreferente, produzindo uma construção de mundo distinta daquela enaltecida pelos cientistas, apesar de influenciada por ela:

> os cientistas podem perfeitamente achar que eles conhecem melhor a realidade do que aquela que é apresentada pelos meios de comunicação forçados à "popularização". Mas isso só pode querer dizer: eles comparam a própria construção com uma outra. Pode-se fazer isso encorajado por uma sociedade que crê nas descrições científicas como conhecimento autêntico da realidade. Mas isso não toca, de forma alguma, a possibilidade sequer de perguntar: como os meios de comunicação constroem a realidade? [...] os meios de comunicação são um dos sistemas de funcionamento da sociedade moderna, que, como todos os outros, deve sua capacidade reforçada à diferenciação autofortificada, ao fechamento operacional e à autonomia autopoietica do respectivo sistema. (LUHMANN, 2005, p. 24-25)

Em se tratando da produção do discurso midiático sobre saúde, é preciso ponderar ainda que a informação da imprensa perpassa o campo científico de outras maneiras. Cumpre levar em consideração igualmente questões econômicas imprescindíveis. Mais do que as teorias científicas, o que produz interesse midiático parecem ser os produtos e as promessas de produtos da ciência, ou seja, os objetos de consumo tecnológico. De medicamentos a técnicas cirúrgicas avançadas, os produtos da área de saúde disputam visibilidade

no espaço midiático. Fernando e Ana Maria Lefevre (2009, p. 44) sugerem um modelo vantajoso para pensar o binômio saúde/doença, em que três pontos de vista devem ser considerados: o da autoridade técnica, que se interessa pela saúde como prática, o do sistema produtivo, para quem a saúde é uma mercadoria ou um serviço que se vende e o do indivíduo, para quem a saúde é um estado a que se almeja.

Ampliamos esse modelo destacando o papel da mídia como aquilo que produz a interrelação entre os três pontos de vista esquematizados. É com o auxílio dela que se criam as condições para a formulação de uma opinião a respeito da própria saúde, dos lugares de fala autorizados a dizer a verdade sobre ela e das técnicas mais apropriadas disponíveis para consumo. Sendo assim, sob o invólucro da hipótese didática, em que a informação sobre saúde é tomada como instrumento neutro de democratização do conhecimento, escondem-se os problemas concernentes à concorrência de mercado pelos produtos e serviços de saúde. Como afirmam Lefevre e Lefevre (2009, p. 40):

> essa "educação" tem sido quase sempre um empreendimento controlista – ainda que, algumas vezes, bem-intencionado. Tem consistido, no mais das vezes, em difundir junto à população – por meio de campanhas, programas de rádio e televisão, notícias ou matérias de jornais, atividades educativas nas escolas, internet, consultas médicas e outros meios – fragmentos de conhecimento científico sobre a saúde, em quantidade e qualidade apenas suficiente para permitir a reprodução do campo sanitário como campo de poder, gerando obediência às prescrições técnicas e consumo "adequado" de produtos médicos, odontológicos, nutricionais, exames de laboratório etc.

Foge ao nosso escopo avaliar mais detidamente as confluências de interesses econômicos do campo científico e do campo midiático. Em que medida a comunicação desses dois sistemas sociais produz alterações no próprio modo de funcionamento de cada um deles? Seria mesmo possível pensar em algo como um sistema científico independentemente da divulgação midiática?

Quanto à última questão, é preciso destacar que a informação midiática será relevante para a conquista de influência de determinadas pesquisas científicas em detrimento de outras. Um cientista cuja pesquisa adquire visibilidade pública obteria mais chances de ratificação de seus estudos por seus pares. Se a constatação a que chegamos soa algo exorbitante, sinalizamos sua pertinência com um exemplo de pesquisa publicada pelo New England Journal of Medicine, em que os investigadores

> compararam o número de referências no Science Citation Index de artigos do New England Journal of Medicine que foram divulgados pelo The New York Times com o número de referências de artigos similares que não foram divulgados pela mídia. Os resultados indicaram que os artigos divulgados pelo Times receberam um número desproporcionalmente maior de citações científicas nos dez anos subsequentes à publicação nesse jornal de grande circulação. O efeito foi mais evidente no primeiro ano após a publicação, concluindo que esse tipo de divulgação amplifica a transmissão da informação médica da literatura científica para a comunidade de pesquisadores (LUIZ, 2006, p. 18).

Ora, pouco se avança se ratificarmos o modelo da hipótese didática. As discussões neste sentido giram em torno de práticas como a da implementação de "mais acesso à ciência", como na inundação de escolas por computa-

dores que seriam encarregados, apenas por sua existência, de incrementar a educação. O mesmo raciocínio embasa os desejos de "aperfeiçoar" a educação em saúde, como na veiculação governamental de propagandas de "fácil linguagem" para a população "menos esclarecida".

É certo que não se podem ignorar os benefícios dos esforços em promover uma divulgação de informação científica de maior qualidade. Entretanto, procuramos sugerir neste trabalho outra perspectiva. Nela seria visada a racionalidade própria do jornalismo de ciência na conformação das informações que lhe servem de base. Se é certo que este tipo de jornalismo dependerá das inúmeras práticas discursivas engendradas no meio científico, é igualmente essencial salientarmos as particularidades do discurso de imprensa no feitio de matérias desta natureza. Se nos afastarmos da hipótese didática, podemos enveredar por um caminho menos explorado, mas que consideramos potente: o da governamentalidade da mídia.

3 A governamentalidade da mídia: elementos para uma analítica do poder

Os estudos em governamentalidade, ainda raros na área de Comunicação brasileira, são pesquisas de caráter estritamente empírico inspiradas pelo arcabouço de investigação de Michel Foucault. Trata-se de uma leitura promovida fundamentalmente por nomes como Nikolas Rose, Paul Rabinow, Deborah Lupton, Alan Petersen, Robin Bunton, Thomas Lemke e outros, que partem da perspectiva foucaultiana para "trabalhar dentro de um certo ethos de interrogação, fabricando certas ferramentas conceituais que podem ser postas para trabalhar em relação a questões particulares que transtornam a política e o pensamento contemporâneos" (ROSE, 2004, p. 5, tradução nossa).

Não se trata, entretanto, de aplicar conceitos foucaultianos indiferenciadamente a qualquer objeto empírico. Esses estudos organizam-se basicamente em torno das formulações de Foucault a respeito da governamentalidade, esta "feia palavra" (FOUCAULT, 2008b, p. 155), como ele próprio admite. Inicialmente cunhada nos cursos do Collège de France em 1978 com um objetivo bastante específico, a ideia de governamentalidade terminou por indicar para Foucault, já em 1979, não um conceito, mas uma "grade de análise" para as relações de poder:

> o próprio termo 'poder' não faz mais que designar um campo de relações que tem de ser analisado por inteiro, e o que propus chamar de governamentalidade, isto é, a maneira como se conduz a conduta dos homens, não é mais que uma proposta de grade de análise para essas relações de poder (FOUCAULT, 2008a, p. 258).

Ao buscar a genealogia do Estado moderno, Foucault encontra nos tratados sobre a arte de governar, entre os séculos XVI e XVIII, uma noção de governo com uso mais amplo do que aquele que caracterizaria posteriormente o Estado. Essa arte de governar não serão nem os "conselhos aos príncipes", que tem em Maquiavel seu mais conhecido expoente, nem a Ciência Política da Modernidade. O uso mais genérico de "governo" nesses tratados engloba, principalmente, o governo de si (uma retomada do estoicismo em termos de ritualizações da conduta pessoal), o governo das crianças (problemática da pedagogia), o governo das almas (que caracteriza o poder pastoral cristão), os governos da família, dos doentes e o governo do Estado (FOUCAULT, 2008b, p. 118). A questão do governo do Estado, portanto, é apenas mais uma dentre as muitas facetas de governo, que Foucault definirá como a condução de condutas de si e dos outros.

Nos últimos textos e entrevistas antes de sua morte, Foucault passa a redefinir sua analítica do poder em termos de governamentalidade, remodelando a noção de "condução de condutas" da ideia de governo do século XVI para uma aplicabilidade mais geral ainda. Neste ponto, consideramos importante distinguir as três modalidades gerais de exercício do poder definidas no elucidativo texto O sujeito e o poder (FOUCAULT, 1995). Esta distinção será a base de nossa proposta de análise dos modos de poder que se produzem nos aparatos discursivos jornalísticos.

Os três níveis de exercício de poder traçados por Foucault seriam as relações de poder em geral, o governo e a dominação. Por "relação de poder", entende-se mais genericamente a tentativa de condução das condutas dos outros em jogos estratégicos mais ou menos espontâneos que regem as relações humanas como um todo (relações amorosas, por exemplo). Trata-se de uma tentativa de influência no campo das ações possíveis dos outros humanos. Só são "relações" porque pressupõem sujeitos minimamente livres (FOUCAULT, 2004, p. 277). O poder neste nível é mais próximo de um guia que governa as formas de autogoverno dos homens (LEMKE, 2000, p. 3). Nunca é demais lembrar que, para esta perspectiva, não há fora do poder e, principalmente, que o poder não é o "mal":

> o poder não é o mal. O poder são jogos estratégicos. Sabe-se muito bem que o poder não é o mal! Considerem, por exemplo, as relações sexuais ou amorosas: exercer poder sobre o outro, em uma espécie de jogo estratégico aberto, em que as coisas poderão se inverter, não é o mal; isso faz parte do amor, da paixão, do prazer sexual (FOUCAULT, 2004, p. 284).

Se as relações de poder são assim definidas, o governo seria uma forma mais sistematizada dessas tentativas de estruturação do campo de ação possível de humanos mais ou menos livres. O governo depende de uma racionalidade, de um conjunto de práticas mais ou menos refletidas que objetiva não apenas definir o telos da ação de outrem como também os meios adequados para alcançá-la (LEMKE, 2000, p. 5). A pastoral cristã, por exemplo, é uma forma de governo, pois há uma racionalidade própria nos modos de condução de conduta do rebanho cristão, como é o caso da tecnologia da confissão. Na forma de governo, há uma ordenação calculada da probabilidade da ação do outro. Visto que essa relação só é possível porque há graus variados de liberdade do sujeito; é no contato com as formas de governo que se desenvolveriam as "técnicas de si". Todavia, é crucial sublinhar que governo e técnicas de si não são sinônimos. É preciso ter isso em mente para que não consideremos simples conduções de conduta inspiradas por uma racionalidade do poder como se fossem "práticas de liberdade". Ter a "liberdade" para escolher qual plano de saúde adquirir seria algo mais próximo do governo do que das técnicas de si, por exemplo.

A terceira e última modalidade de poder seria a dominação, termo indicado para denominar aquilo que as pessoas irrefletidamente consideram como "poder". A análise das prisões, dos asilos psiquiátricos, por exemplo, encontra-se nesta seara. O espaço de liberdade que pressupõe toda relação de poder é exíguo neste caso, restando ao humano poucas alternativas (como o suicídio ou a rebelião, por exemplo, no caso de um detento). Nas relações de dominação, há uma fixidez sustentada normalmente por uma rígida hierarquia, com pequena margem de manobra para aqueles que a elas são subordinados (LEMKE, 2000, p. 5).

Na esteira destas considerações foucaultianas, diversos estudos vêm sendo empreendidos nos últimos anos[4]. Esses trabalhos abarcam áreas tão

4 O caminho da governamentalidade vem sendo explorado desde pelo menos o começo da década de 90 (BURCHELL *et al.*, 1991), mas o acesso aos textos comple-

distintas quanto os sistemas de seguro de saúde, as práticas pedagógicas, o abuso sexual infantil, o controle social do crime etc. (ROSE, MILLER, 2008, p. 13). Há ainda poucos estudos acerca do governo da mídia, como, por exemplo, a pesquisa de Robin Bunton, que analisou os discursos de consultoria de saúde na revista feminina americana Good Housekeeping, constatando, dentre outras coisas, que "a crescente importância da saúde preventiva e comunicação para saúde nos regimes contemporâneos de saúde sugere um privilégio adicional do sujeito racional" (BUNTON, 1997, p. 239, tradução nossa).

Os trabalhos em governamentalidade são menos uma metodologia de pesquisa estruturada do que um ethos de investigação. Eles apropriam-se de instrumentos tradicionais de pesquisa empírica (como a análise do discurso ou a análise de conteúdo) para buscar a composição das estratégias de poder que são necessariamente moleculares, por vezes, invisíveis até que sejam desvendadas. Defendemos a aproximação das pesquisas em Comunicação do viés da governamentalidade porque talvez a análise da racionalidade das conduções de conduta seja aquela que melhor se adaptaria aos textos midiáticos. Por depender de uma organização de realidade segundo regras próprias, áreas como a do jornalismo científico produzirão uma estruturação da ação possível de seus leitores a partir de certos padrões discursivos. Tais padrões não serão sempre os mesmos, mas todos obedecerão inevitavelmente aos modos de produção autorreferentes do sistema midiático.

Podemos assim contornar as deficiências da hipótese didática em nome da análise da racionalidade das estratégias que definem as condutas sugeridas

tos das aulas de Foucault em que esse conceito foi sendo paulatinamente aperfeiçoado é recente, visto que antes os cursos estavam registrados quase que exclusivamente em fitas cassete. Apesar de os manuscritos com os planos de aula existirem, poucos tinham acesso direto ao conteúdo até sua completa transcrição nos últimos anos.

como verdadeiras pela mídia[5]. Somente o fato de haver uma racionalidade própria em sua construção já indica que não se trata aqui do nível das simples relações de poder que se dão como jogos estratégicos espontâneos. O jornalismo científico não corresponde tampouco à dominação, uma vez que o espaço de liberdade do leitor é amplo para a recusa de condutas que lhe são sugeridas ou para a reinterpretação delas segundo seus próprios objetivos. Correntemente, considerações sobre o poder midiático tendem a ignorar este espaço de liberdade, o que resulta inevitavelmente em uma teoria do poder excessivamente pesada.

Já a ênfase na probabilidade própria à ideia de governo instaura um campo de investigação do poder midiático em que este não é encarado de forma tão pesada como se fosse dominação mas também não é observado de maneira tão leve como se fosse absolutamente inerte (como no caso da hipótese didática). Uma analítica do poder que dê conta da mobilidade própria à construção discursiva midiática: esta pode ser uma contribuição efetiva das premissas da governamentalidade aos estudos sobre produção de sentido pela mídia.

Ao pressupor relações de poder móveis, que obedecem a certa racionalidade, mas que não ignoram o elemento da liberdade como ponto de aplicação destes mesmos poderes, a análise do governo da mídia institui uma abordagem dos objetos de pesquisa em Comunicação que nos parece vantajosa em pelo menos três sentidos:

1. A dependência radical que os estudos de governamentalidade têm da investigação empírica reduz o espaço para generalizações abstratas que pouco

5 No caso da abordagem midiática da depressão, por exemplo, já definimos em outra oportunidade a prevalência de quatro estratégias discursivas: seleção interessada dos especialistas consultados, deficiência na exposição do contraditório, uso de depoimentos pessoais como ratificação das pesquisas divulgadas e, por fim, negligência irregular quanto aos pressupostos destas pesquisas (SAINT CLAIR, 2011).

nos revelam acerca da microfísica das relações midiáticas de poder. Tais relações deverão ser descritas caso a caso, levando-se em consideração racionalidades específicas que o pesquisador procurará esboçar. Se há generalizações, elas não seriam razão da pesquisa empírica, mas efeito dela. A recente digitalização de diversos arquivos de jornais e revistas, por exemplo, fornece a possibilidade material para a concretização de pesquisas desta natureza;

2. O viés historicizante das pesquisas empíricas em mídia revelaria a precariedade das condutas que são divulgadas como verdadeiras, indicando as estratégias discursivas diversas que se repetem. No caso do jornalismo científico, expõe-se a total impermanência dos critérios que definem uma conduta como verdadeira segundo a ciência, visto que tais critérios dependerão de uma apropriação vulgarizada de pesquisas científicas que são selecionadas de acordo com os critérios de novidade e conflito, caros à autorreferência do sistema midiático;

3. A análise microfísica do governo pensa o poder para além de seu exercício por um grupo social específico (uma classe, por exemplo) ou por um grupo econômico particular (uma determinada empresa de comunicação). Apesar de não eliminar este tipo de análise, a governamentalidade refina o olhar para as relações de poder midiático ao encará-las como produções imanentes aos domínios em que são exercidas.

Considerações finais

Dentre todas as conduções de conduta possíveis nas mais diversas relações humanas, a mídia apoia-se no prestígio do sistema científico para garantir que seu governo seja melhor que os outros rigorosamente porque seria o mais verdadeiro. No século XIX, por exemplo, antes da eclosão da sociologia e da psicologia, a literatura parecia ocupar consideravelmente este espaço de

ensinar como viver, de discutir o que caracterizava o homem, suas relações com o mundo e com os outros homens (LEPENIES, 1996). É bastante possível que atualmente os meios de comunicação ocupem um lugar de destaque entre os discursos de governo a guiar os indivíduos. Diferentemente da literatura, no entanto, a mídia voltada para temas científicos insiste em sua autoridade a partir de uma vinculação com a verdade: ela não se admite ficcional.

Diríamos que nos é cara a crítica que redesenha limites de um discurso que se quer universal. Não o fazemos porque defendemos uma nova verdade, mas justamente porque nos interrogamos sobre as implicações de formatar nossas ações possíveis unicamente pelo critério da verdade, esta "espécie de erro que tem a seu favor o fato de não poder ser refutada, sem dúvida porque o longo cozimento da história a tornou inalterável" (NIETZSCHE apud FOUCAULT, 1979). Neste sentido, em si mesma, a governamentalidade midiática não seria um problema. Muitas condutas podem ser positivamente influenciadas pelas informações difundidas pelos meios de comunicação. Sua necessidade de vinculação com a verdade, entretanto, suscita críticas, porque escamoteia uma vigorosa tentativa de se sobrepor a outras possibilidades de conduta. Assim, esta configuração histórica atual do jornalismo científico evoca questões que apenas pretendemos aqui minimamente ajudar a formular, no modelo de um pequeno diagnóstico das relações entre comunicação, cultura e poder.

Referências

ABREU, Alzira de. Ponto de vista: José Reis. In: MASSARANI, Luisa *et al*. **Ciência e público**: caminhos da divulgação científica no Brasil. Rio de Janeiro: Casa da Ciência/UFRJ, 2002.

BUNTON, Robin. Popular health, advanced liberalism and Good Housekeeping magazine. In: PETERSEN, Alan; BUNTON, Robin (Org.). **Foucault, health and medicine**. Londres: Routledge, 1997.

BURCHELL, G.; GORDON, C.; MILLER, P. (Org.). **The Foucault effect**: Studies in Governmentality. Londres: Harvester/Wheatsheaf, 1991.

BIANCARELLI, Aureliano. Depressão pós-festa é natural, dizem especialistas. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 8 mar. 2000, Carnaval, p. 7.

CHARAUDEAU, Patrick. **Discurso das mídias**. São Paulo: Contexto, 2010.

FOUCAULT, Michel. A éica do cuidado de si como prática de liberdade. v. 5. In: MOTTA, M. (Org.). **Michel Foucault, ditos e escritos**: ética, sexualidade, política. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004.

_____. **The government of self and the others:** lectures at the Collège de France (1982-1983). Nova York: Palgrave Macmillan, 2010.

_____. **O nascimento da Biopolítica:** curso dado no Collège de France (1978-1979). São Paulo: Martins Fontes, 2008a.

_____. O sujeito e o poder. In: DREYFUS, Hubert; RABINOW, Paul. **Michel Foucault, uma trajetória filosófica:** para além do estruturalismo e da hermenêutica. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995.

_____. Nietzsche, a genealogia e a história. In: **Microfísica do poder**. Rio de Janeiro: Graal, 1979.

_____. **Segurança, território e população:** curso dado no Collège de France (1977-1978). São Paulo: Martins Fontes, 2008b.

LEFEVRE, Fernando; LEFEVRE, Ana Maria Cavalcanti. **O corpo e seus senhores**: homem, mercado e ciência – sujeitos em disputa pela posse do corpo e mente humana. Rio de Janeiro: Vieira & Lent, 2009.

LEMKE, Thomas. **Foucault, governmentality, and critique**. Paper apresentado na Rethinking Marxism Conference. University of Amherst (MA), set. 2000.

LEPENIES, Wolf. **As três culturas**. São Paulo: Edusp, 1996.

LUHMANN, Niklas. **A improbabilidade da comunicação**. Lisboa: Vega, 1992.

_____. **A realidade dos meios de comunicação**. São Paulo: Paulus, 2005.

LUIZ, Olinda do Carmo. **Ciência e risco à saúde nos jornais diários**. São Paulo: Annablume, 2006.

LUPTON, Deborah. **Risk – key ideas**. Londres: Routledge, 1999.

MOREIRA, Ildeu de Castro; MASSARANI, Luisa. Aspectos históricos da divulgação científica no Brasil. In: MASSARANI, Luisa *et al*. **Ciência e Público**: caminhos da divulgação científica no Brasil. Rio de Janeiro: Casa da Ciência/UFRJ, 2002.

RABINOW, Paul. **Antropologia da razão**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

RAISBOROUGH, Jayne. **Lifestyle media and the formation of the self**. Hampshire: Palgrave Macmillan, 2011.

ROSE, Nikolas; MILLER, Peter. **Governing the present**. Cambridge: Polity, 2008.

ROSE, N. **Powers of freedom:** reframing political thought. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.

SAINT CLAIR, Ericson. A depressão como objeto midiático: fazendo o arquivo falar. In: **XX Compós**. Porto Alegre: Anais da XX Compós, 2011.

TEIXEIRA, Mônica. Pressupostos do jornalismo de ciência no Brasil. In: MASSARANI, Luisa *et al*. **Ciência e público**: caminhos da divulgação científica no Brasil. Rio de Janeiro: Casa da Ciência/UFRJ, 2002.

TINTI, Simone. Obesidade mórbida do marido impede casal de adotar na Inglaterra. **Revista Época Online**. 14 jan. 09.

VAZ, Paulo. As narrativas midiáticas sobre cuidados com a saúde e a construção da subjetividade contemporânea. **Revista Logos**, Rio de Janeiro, PPGCOM-Uerj, v. 25, p. 85-95, 2006.

RELATO

Por Juciano de Sousa Lacerda e Helton Rubiano de Macedo

O texto propõe a investigação da mediação do discurso científico produzido pela imprensa pelo "prisma" de uma analítica do poder, portanto, propõe um olhar que decompõe relações de uma totalidade, o poder. Para realizar o que propõe o texto se desenvolve em dois movimentos. Primeiro, busca desenvolver uma crítica ao que chama de "hipótese didática" do jornalismo científico, ou seja, a visão que compreende o jornalismo especializado na cobertura dos fatos científicos como "mero disseminador neutro dos resultados a ciência". Para este movimento, apoia-se, principalmente, no pensamento de Niklas Luhmann. Ao apontar momentos em que esta visão didática se materializa nos discursos produzidos pela imprensa jornalística, aponta o que compreende como fragilidades desta perspectiva, problematizando-a no campo da saúde, o que merecerá algumas considerações neste relato. O segundo movimento se caracteriza como objetivo principal do texto, sugerir "elementos para uma grade de análise do poder midiático na esteira dos estudos contemporâneos da Governamentalidade, de inspiração foucaultiana" (SAINT CLAIR, 2012, p. 1).

A introdução do texto parte de um trecho de reportagem jornalística sobre saúde, para fazer jus à sua proposta de que essa analítica do poder midiático, inspirada na "governamentalidade" de Foucault, tem como necessidade epistemológica "uma investigação histórica estritamente empírica de suas estratégias discursivas" (SAINT CLAIR, 2012, p. 1). Portanto, nada mais natural do que partir de um recorte empírico, na seleção de um fragmento de discurso jornalístico, apesar de não apresentar um corpus definido sobre

o qual se debruça sua proposta de análise. O texto parte da premissa de que o discurso midiático, em se apropriando do discurso científico, se apresenta permeado por instâncias de poder que valem a pena serem problematizadas. Sua problematização inicial decorre do fenômeno presença constante e reiterada de "especialistas" na produção midiática contemporânea, como estratégia discursiva que oferta condutas e comportamentos que seriam esperados por um habitus "correto" de vida saudável, no intuito de provocar mudanças de gestão de comportamentos por parte dos leitores. Feitas as considerações, o texto aponta suas questões de partida: de modo geral, "sobre as especificidades da mediação do discurso científico na imprensa como instância de poder"; de modo mais específico, diz que a finalidade do texto é investigar mais detidamente "as relações intrincadas entre o discurso científico e o discurso jornalístico", (SAINT CLAIR, 2012, p. 2) segundo os movimentos descritos acima: crítica da "hipótese didática" e sugestão de elementos para uma grade de análise do poder midiático, de modo alternativo, com base na "governamentalidade" de Foucault.

A seguir, fazemos alguns apontamentos que visam contribuir com o aperfeiçoamento da abordagem apresentada, bem como, consequentemente, com o resultado de pesquisas que nela se apoiem.

1. Na página 3, o autor afirma: "Traduttore, traditori, diz um famoso provérbio italiano. Somente nesse sentido, como traição, é possível pensar em uma tradução do discurso científico para o discurso jornalístico. Todo ato de interpretação é uma violência ao texto original, e o mesmo pode ser dito neste caso". Pensamos que o trecho aqui recortado é por demais generalizador. Atribuir as ideias de traição e violência à interpretação de textos, neste caso, na "tradução" da ciência por meio da mídia, nos parece mais um efeito de sentido, que poderia ser muito melhor justificado, uma vez que a

saída metodológica de optar pelo "construtivismo operacional" de Luhmann nos parece muito acertada e razoável para a proposta do texto. Apontamos isso porque seria mais justo olhar com mais complexidade para o tema da "tradução", uma vez que o conceito pode ser compreendido como "mediação" em Muniz Sodré (2002) e em Vilém Flusser (2000) ou compreendido como um "efeito dos meios de comunicação", no testemunho de Luiz C. Martino, ao tratar da tradução que fez do livro de Harold Innis, O viés da comunicação (Vozes, 2011). Portanto, atacar o senso comum de "tradução" e de "realidade", não faz justiça a abordagens também complexas sobre "tradução" e de "realidade" produzidas no campo científico. Portanto, se cada língua é capaz de produzir realidades, uma tradução pode ser vista não somente como "traição", mas como enriquecimento, como adição ou como exercício de liberdade, na visão de Flusser, ao traduzir a si mesmo em várias línguas (BERNARDO, 2007, p. 10).

2. Ainda na página 3, ao autor afirma: "O próprio chavão acerca da 'manipulação' dos meios de comunicação produz-se na esteira dessa opinião generalizada (na maior parte das vezes irrefletida) de que o discurso midiático é construído". Contudo, não fica claro no texto se essa compreensão de "manipulação" se restringe às vozes do senso comum que reverberam no espaço público midiático ou, mesmo, dentro das lógicas de outros sistemas da sociedade. Ou ainda, se o autor quer creditar essa visão a estudos anteriores produzidos no próprio campo da comunicação sobre o jornalismo e a imprensa. Apontamos isso porque há no campo da comunicação e em textos apresentados no próprio ambiente acadêmico da Compós

que não compartilham dessa visão apontada pelo autor sobre a "manipulação".

3. Identificamos como muito pertinente e digna de elogio a problematização da "hipótese didática" a partir da proposição de Luhmann de que os sistemas são autorreferentes e que o campo científico, assim como o direito, a economia, a ciência e os próprios "meios de comunicação de massa" são sistemas distintos, logo não caberia uma análise maniqueísta da mídia. Essa visão "didática", em que o jornalismo difundiria de maneira simplificada, ao alcance do senso comum do cotidiano dos leitores, as descobertas ou o discurso da ciência, de fato é problemática. Ela remete já a posições bastante criticadas na literatura do campo da comunicação, por serem instrumentais, positivistas, funcionalistas e terem como premissa o jornalismo como "espelho" da realidade. Isso já foi criticado por pesquisadores do jornalismo como Cremilda Medina, Ciro Marcondes Filho, Adelmo Genro Filho e Muniz Sodré, entre outros. No entanto, a angulação proposta pelo autor do texto, em sua problemática que ressalta (e pedimos desculpas aqui pela repetição): "as especificidades da mediação do discurso científico na imprensa como instância de poder"; e de modo mais específico, diz que a finalidade do texto é investigar mais detidamente "as relações intrincadas entre o discurso científico e o discurso jornalístico", (SAINT CLAIR, 2012, p. 2), no leva a fazer um questionamento. Embora não sejamos especialistas na teoria dos sistemas de Luhmann, nossa leitura do presente texto provocou a seguinte curiosidade. Parece-nos que, para Luhmann (2000), os meios de comunicação de massa são um sistema diferenciado, a exemplo do direito, da economia, da ciência etc, como código próprio, ou seja, "informável/não informável", cuja

binariedade impõe aos meios de comunicação de massa atuar numa seletividade, construindo critérios, que apontam o que é considerado digno de informar e o que não é (TORRES NAFFARRATE, 2000). Assim, cada sistema possui seu código binário: "Política: detenção do poder/não detenção do poder; Economia: posse de um valor econômico/não posse desse valor econômico; Direito: legal/ilegal; Ciência: verdade/não verdade; Arte: belo/feio..." (TORRES NAFFARRATE, 2000, p. XX). Portanto, é possível ter como premissa a problematização do campo da Ciência, cujo código é "verdade/não verdade", como bem especifica Saint Clair em vários momentos do seu artigo, mas analisar os discursos sobre Saúde, uma vez que pode ser problematizada como sistema autodiferenciado ou como meio simbolicamente generalizado? Seria, então, na compreensão do autor, a Saúde um subsistema da Ciência? Se sim, seria importante que ficasse esclarecida essa compreensão no texto, pois nos parece que o autor trata de exemplos empíricos de reportagens sobre a saúde: nas reportagens de Aureliano Biancarelli (Jornal Folha de São Paulo) e Simoni Tinti (Revista Época), mas quer problematizar o campo científico como sistema autodiferenciado em sua relação com o campo midiático. O que está presente nas duas questões presentes no texto: "Em que medida a comunicação desses dois sistemas sociais produz alterações no próprio modo de funcionamento de cada um deles? Seria mesmo possível pensar em algo como um sistema científico independentemente da divulgação midiática?" (SAINT CLAIR, 2012, p. 8).

4. Na página 8, o autor afirma: "Foge ao nosso escopo avaliar mais detidamente as confluências de interesses econômicos do campo científico e do campo midiático". Aqui questionamos se o autor se

refere a este recorte como uma impossibilidade de uma pesquisa desenvolvida sob a perspectiva da governamentalidade estudar tal recorte econômico (pusemo-nos curiosos sobre essa pesquisa, caso exista) ou se trata de uma escolha para efeitos desta pesquisa em curso desenvolvida pelo autor? O tema aparece referenciado na terceira vantagem de se aplicar a "governamentalidade" aos estudos midiáticos, na página 13, mas não a esclarece plenamente o que seria esse "olhar refinado".

5. O autor desenvolve bem a perspectiva da "governamentalidade" de Foucault, explicitando e fundamentando os três exercícios de poder: "as relações de poder em geral, o governo e a dominação". De modo que nos parece pertinente e uma contribuição importante para o campo da comunicação. Contudo, é perceptível que o texto, em sua totalidade, se demora muito mais em refutar a "hipótese didática" do que, de fato, em desenvolver a "governamentalidade midiática", ou seja, aquela focada nos estudos midiáticos. Assim, poderíamos ver melhor trabalhadas as três vantagens da análise do governo da mídia na abordagem dos objetivos de pesquisa em comunicação. Por exemplo, na vantagem número 2, em que "O viés historicizante das pesquisas empíricas em mídia revelaria a precariedade das condutas que são divulgadas como verdadeiras, indicando as estratégias discursivas diversas que se repetem" (SAINT CLAIR, 2012, p. 13), é possível inferir que tal vantagem não se restringe somente a esta perspectiva de análise, ao mesmo tempo, que parece não levar em conta que o próprio campo científico, em sua autorreferência, realiza através da epistemologia o exercício de avaliação dos seus pressupostos de "verdade/não verdade" científica. Por fim, essa necessidade de desenvolver mais os aspectos da "governamentali-

dade midiática" nos leva a ficar curiosos sobre o desenrolar do presente trabalho em futuros artigos, visto que, numa busca rápida em periódicos, identificamos muitos trabalhos aplicados à educação, à filosofia e à política, no Brasil, mas não na comunicação, como bem justifica o autor.

Referências

BERNARDO, Gustavo. Prefácio. In: FLUSSER, Vilém. **Língua e realidade**. 3. ed. São Paulo: Annablume, 2007, p. 9-20.

FLUSSER, Vilém. **Língua e realidade**. 3. ed. São Paulo: Annablume, 2007.

LUHMANN, Niklas. **La realidad de los medios de masas**. Rubí (Barcelona): Anthropos Editorial, 2000.

MARTINO, Luiz C. Prefácio à edição brasileira. In: INNIS, Harold. **O viés da comunicação**. Petrópolis-RJ: Vozes, 2011, p. 11-25.

SAINT CLAIR, Ericson. Mídia e governamentalidade: o jornalismo científico e os desafios para uma analítica do poder midiático. **XXI Encontro Anual da Compós**, Universidade Federal de Juiz de Fora, 2012, 15 páginas.

SODRÉ, Muniz. **Antropológica do espelho**. Petrópolis: Vozes, 2002, p. 11-83.

TORRES NAFARRATE, Javie. In memoriam. In: LUHMANN, Niklas. **La realidad de los medios de masas**. Rubí(Barcelona): Anthropos Editorial, 2000, p. VII-XXIV.

Estatuto do audiovisual de TV na internet[1]

Suzana Kilpp[2]
Lorena de Risse Ferreira[3]

Resumo: *O artigo é um relato parcial da pesquisa Audiovisualidades Digitais que realizamos nos últimos três anos. Fazemos uma rápida incursão em alguns sites de emissoras de TV na Internet para autenticar os tipos de postagens de vídeo (e suas características imagéticas) na circunvizinhança de outras postagens que participam do design de interface das homes e das watchpages dos mesmos, e assim tecer considerações preliminares sobre o estatuto do audiovisual de TV na Internet. Tais considerações são tensionadas por conceitos de Benjamin, Bergson, Bolter e Grusin, Derrida, Flusser, Kilpp, Manovich e McLuhan, e inscrevem-se numa ecologia audiovisual que vimos perseguindo em nossas pesquisas.*
Palavras-Chave: *Tecnocultura. Comunicação. Ecologia audiovisual.*

1 Trabalho apresentado ao Grupo de Trabalho Comunicação e Cultura do XXI Encontro da Compós, na Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, de 12 a 15 de junho de 2012.

2 Professora do PPG em Ciências da Comunicação da Unisinos, pesquisadora CNPq. E-mail: sukilp@unisinos.br

3 Na ocasião, bolsista Pibic. Atualmente, Jornalista pela Unisinos, mestranda em Comunicação na UFRGS. E-mail: lorenarisse@gmail.com.

1 O audiovisual na Internet

Alguns números divulgados pelo maior e mais popular site de compartilhamento de vídeos do mundo – o YouTube – são surpreendentes. No nicho em que se propôs atuar ele ganhou proporções inimagináveis em 2004, ano em que foi criado, e inseriu-se no cotidiano das pessoas além do que se pensava ser possível. Por exemplo, de acordo com as estatísticas encontradas em sua página oficial, só no ano de 2010 foram mais de 13 milhões de horas de vídeos carregadas e veiculadas. Foram mais de 35 horas de vídeos enviados a cada minuto. Se comparada com a produção de cinema comercial, a disseminada pelo YouTube equivaleria à exibição de 15 mil filmes na íntegra semanalmente ao longo do período analisado.

Estes dados e outros atestam que via Internet a tecnocultura audiovisual mediada por softwares impactou decididamente sobre o que se tinha antes como referência de modo de produção de imagens, e, na medida em que os usuários foram aprendendo, reproduzindo e inovando as linguagens e estéticas conhecidas, impactou também sobre as noções conhecidas de audiovisual – que se tornaram vídeos caseiros, videoclipes remixados, reprodução independente de vídeos da televisão e de filmes, remixados ou não, imagens médicas, imagens de câmeras de vigilância etc.

De acordo com Flusser, existiu uma época após a idolatria (a hipervalorização da imagem, que, no caso histórico, correspondia à imagem tradicional, a da pintura da Idade Média, por exemplo), em que o mundo esteve aficionado por textos, em que só eles, os textos, legitimavam e autorizavam discursos sobre o mundo. Nessa época (mais ou menos em torno do Iluminismo), segundo o autor, surge a textolatria,

> tão alucinatória como a idolatria. Exemplo impressionante de textolatria é a "fidelidade ao texto", tanto nas ideologias, quanto nas ciências exatas. [...] pois é precisamente em tal mundo que vão sendo inventadas as imagens técnicas. Em primeiro lugar, as fotografias, a fim de ultrapassar a crise dos textos (FLUSSER, 2002, p. 11).

As imagens fotográficas, já na Modernidade, foram (e ainda são) produzidas pelo que o autor chama de aparelhos, a primeira resposta da técnica desenvolvida por textos científicos à textolatria. Mas, contemporaneamente, elas situam-se muito além das câmeras fotográficas, e incluem as obtidas por filmadoras, por telefones celulares etc., todos esses aparelhos que produzem "não coisas"; que produzem o que Flusser chama de "informação".

A webcam, por exemplo, é um aparelho contemporâneo que permite a produção e veiculação de imagens fotográficas e audiovisuais, gravadas e editadas ou "ao vivo". Basta ter um computador conectado à Internet, um cabo USB e algo "gravável" que tudo se resolve. Ela ganhou popularidade quando passou a ser utilizada com programas de mensagem instantânea como MSN Messenger, Yahoo! Messenger e Skype. As imagens obtidas são, na maioria das vezes, de baixa resolução e, por isso, não requerem muito espaço de armazenamento e podem ser rapidamente difundidas pela Internet. A "leveza" das imagens assim captadas e a popularização (econômica e cultural) dos aparelhos contribuíram para a criação de um ambiente audiovisual expansivo no interior do qual se experimenta e reproduz linguagens e estéticas das mais diversas ordens e origens: já não se trata apenas da imagem técnica (nos termos de Flusser, 2002) ou da reprodutibilidade técnica (nos termos de Benjamin, 1986), mas também de uma cultura do software (nos termos de Manovich, 2006).

Neste novo contexto, com o usuário cada vez mais integrado e ativo na produção do conteúdo disposto na Internet, é possível perceber, entre outras coisas, uma perspectiva subjetivadora num nicho de mercado objetivador, um lócus para a construção audiovisual do self e para a divulgação e venda de produtos (incluindo o self como produto ou produção de si). Sua racionalidade, sugerida pelos sites de compartilhamento é: por que não? Afinal, se existe essa gama toda de usuários na Internet cuja produção você assiste sem discriminação, por que não fazer você também seu vídeo, do seu jeito, com a sua cara, e ver no que dá? Quem sabe você não consegue o sucesso que alguns deles conseguiram não se sabe nem como e nem por quê?

Foi assim que também grandes empresas de comunicação, emissoras de TV principalmente, começaram a investir na Internet e a produzir conteúdo às vezes exclusivo para ela, alargando o espectro e o interesse de seu público off-line.

Partindo da atuação das emissoras de televisão na Internet, procuramos entender a seguinte questão: que características têm o audiovisual dos canais televisivos na Internet, especialmente quando comparado com o audiovisual produzido para a Internet, sujeito a intervenções do usuário impossíveis até o momento na TV? A questão se justificava porque, diante da contingente digitalização da TV nos termos dispostos pelos incentivos à inovação nessa área no Brasil, supusemos que as emissoras experimentariam usar (e desenvolver outras) ferramentas de interatividade já disponíveis na web.

Para isso foi preciso conhecer minimamente essas ferramentas, e, por isso, monitoramos mais largamente os vídeos postados na Internet e os tipificamos conforme a interatividade presumidamente praticada num e noutro caso. Nomeamos estes produtos comunicacionais de webvídeos, e começamos a observá-los para perceber como estavam se apresentando para o usuário.

Primeiramente experimentamos desenvolver na prática protótipos de navegação entre múltiplos vídeos através de um player ou de uma combinação de players, com especial atenção a formatos para dispositivos móveis, os quais vinham apontando para um novo cenário para a produção e veiculação audiovisual, aquele que nos parecia então o mais promissor resultado da convergência digital em curso. Tais protótipos, quando desenvolvidos e postados na plataforma web, deveriam permitir ao usuário: inserir vídeos pessoais nos mesmos; acessar imagens de determinados arquivos; interferir nas imagens desses arquivos e jogar[4] com ou contra elas; produzir por montagem dessas imagens (e outras, se o usuário quisesse) micro-narrativas ou novos fragmentos audiovisuais. Esperava-se assim contribuir para a experiência estética do usuário e seu entendimento (entendimento através da experiência/fruição) da hipermídia e do audiovisual. Ao todo foram desenvolvidos, em quatro anos, quatro protótipos de navegação de vídeo: Imagens em trans-e (2011), Imagens conectivas, (2010), Videosfera (2009) e Janelas de Flusser e Magritte (2008). Em paralelo, monitoramos isso que chamamos de webvídeos em diversos territórios da Internet, sempre em busca das mesmas características.

Na sequência selecionamos cinco canais da televisão off-line sitiados na Internet: os da Rede Globo, do SBT, da Rede Record, da Band e da Rede TV!. Neles[5], de imediato constatamos a recorrência da veiculação de vídeos que correspondem a programas de TV off-line ou recortes dos mesmos e anali-

4 Flusser (2002) propõe que nossa relação com aparelhos é lúdica, e que jogamos com (no caso do que o autor chama de funcionários – os que apenas fazem o aparelho funcionar conforme seu programa) ou contra (no caso do que o autor chama de artistas ou experimentadores – os que tentam esgotar o programa dos aparelhos e produzir uma informação ou um resultado não programado).

5 Neste artigo mostraremos exemplos de apenas dois, da Rede Globo e do SBT.

samos o layout da página de cada um deles tentando responder às seguintes questões: quais as ethicidades e as molduras[6] existentes nas interfaces? Para onde cada uma direciona o usuário? Quais interações são sugeridas e permitidas em suas watchpages[7], tanto internamente aos vídeos quanto à navegação entre os vídeos?

A observação levou-nos a outro território, o do que chamamos de webTVs, distinguindo-as do que chamamos de TVs off/on-line: as primeiras são canais de produção específica para a Internet e que oferecem conteúdo audiovisual, muitas vezes em tempo real, na perspectiva lógica de programas de TV; as segundas, são canais de TV off-line sitiados na Internet (on-line). Para entender as webTVs selecionamos outros cinco canais – JustTV, maniaTV, Rede Genesis, TVCEI e webTV Soluções –, nos quais também analisamos o layout da página de cada um tentando responder às mesmas questões colocadas para os cinco primeiros canais (os de TV off/on-line).

Ou seja, o cenário do audiovisual na Internet do qual trataremos a seguir refere-se a três constelações[8] imagéticas[9] selecionadas para problematizar a interatividade presumida de um webvídeo: vídeos independentes de televisão, vídeos de emissoras de televisão na Internet, vídeos de webTVs.

Neste artigo trataremos apenas de um dos aspectos fundamentais do discernimento entre uns e outros que é o tipo de postagem das TVs off-line na

6 Ethicidades são construtos midiáticos, como os fatos, os acontecimentos, os objetos, as pessoas etc. veiculados pelas mídias; e molduras são os territórios de experiência e significação dessas ethicidades (para maiores esclarecimentos, ver Kilpp 2003 e 2010).

7 A watchpage é a página interna de uma plataforma de compartilhamento de vídeos (a homepage) na qual se acessa os vídeos nela postados.

8 Adotamos aqui o conceito de constelação proposto por Benjamin (2006).

9 Com certeza haveria outras constelações a considerar.

Internet, isto é, o que é postado em relação ao que é produzido. Essa questão incide sobre as teorias críticas da comunicação, as dos meios como mensagem, as da remediação e às das especificidades de cada meio; e é alavancada por uma ecologia dos meios e pelos estudos do software.

2 Tipologia das postagens de vídeo autenticada na Internet

Entendemos que cada mídia possui especificidades[10] que são essenciais para o agenciamento dos sentidos daquilo que ela produz a seu modo. Nessa perspectiva, como entender a produção de uma mídia da Internet quando, por exemplo, ela veicula produtos de outras mídias?[11]

Em nosso primeiro monitoramento, no qual foram observados e analisados canais de emissoras da rede aberta de televisão na Internet, concluímos que cerca de 80% do material em texto, imagem e vídeo era uma reprodução do que se via e comentava-se na TV aberta, e quase 100% (re) formatava-se como vídeo. Para exemplificar, mostramos a seguir (Figura 1) a interface da Rede Globo (sua home) e o lócus do player de vídeo (o qual, se clicado, remete à watchpage), situado sempre no lado superior direito. Neste lugar (ou moldura) são disponibilizados conteúdos audiovisuais que reproduzem os já

10 Essas especificidades no nosso caso são o que chamamos de as molduras e molduraçõe próprias da mídia, isto é, os territórios de experiência e significação que cada mídia instaura a partir de seus modos de ser e agir, e os procedimentos técnicos e estéticos que organizam os elementos no interior desses territórios (para maiores esclarecimentos, consultar Kilpp, 2003 e 2010). Numa perspectiva mcluhiana, seriam as mensagens próprias de cada meio.

11 Já nos havíamos colocado antes essa mesma questão quando tentamos entender o que acontece quando a TV veicula filmes, por exemplo. Ainda seriam filmes? Ou seriam programas de TV? (para mais detalhes, consultar Kilpp, 2003).

veiculados off-line; ainda que fora do fluxo e dispostos em arquivos (banco de dados) ao invés de na grade de programação, são quase sempre organizados por canal e por gênero, mimetizando parte da lógica off-line.

No dia desta visita ao site (11/05/2011), o vídeo disponível era o recorte de um telejornal da Globo News, com a imagem-síntese da apresentadora na bancada típica de qualquer telejornal.

Figura 1 – Homepage da Rede Globo na Internet (globo.com).

Para este tipo de atualização (nos termos de Bergson, 1999) ou remediação (nos termos de Bolter e Grusin, 1999) demos o nome de postagem reprodutiva, já que o vídeo (como teor[12]) aparentemente reproduz o que já foi veiculado ou parte dele. A postagem reprodutiva aparece claramente quando observamos os canais de vídeos dos sites analisados que disponibilizam ao usuário da Internet matérias veiculadas nos telejornais (por exemplo) da emissora sem alterações que não sejam relativas ao corte, o qual visa tão somente adaptar o tempo da televisão ao da Internet.

Além desse, autenticamos dois outros tipos de postagem: a de reverberação e a postagem exclusiva. Na primeira, trata-se de material original, ainda que se baseie em algum produto oriundo da televisão. É o caso mais visto em sites como o G1, por exemplo, que é uma extensão da Rede Globo que usa matérias veiculadas na TV das quais transcreve alguns trechos e acrescenta (ou subtrai) imagens para constituir um produto original cuja função é reverberar o teor já veiculado. No caso do Programa Bem Estar (Figura 2), também como exemplo, transmitido durante a manhã no canal televisivo, um vídeo fora postado no site com o acréscimo de elementos gráficos, que além de contribuírem para o entendimento do internauta, deram uma nova cara ao produto audiovisual. Pode-se dizer que em casos como este o produto da TV serve apenas como pauta para se produzir a partir dele para a Internet. Mas também se pode pensar – e essa é nossa hipótese – que se trata de uma estratégia da emissora para remeter o internauta de volta à TV, que ainda é o mais importante e lucrativo negócio da empresa.

12 Chamamos de teor (conteudístico) aquilo que parece à emissora e ao usuário ser a mensagem veiculada, ressaltando que, diferentemente, a nosso ver (afim ao modo de ver de McLuhan, 1993) a mensagem encontra-se de fato na opacidade do que é veiculado: ela se encontra nos modos próprios de cada mídia significar o teor veiculado.

Figura 2 – Página do programa Bem Estar no site da GI,
uma extensão on-line da Rede Globo.

O terceiro tipo de postagem observada é a exclusiva. Neste caso trata-se de vídeos que até podem ser pautados pela TV, mas que são formatados para serem assistidos exclusivamente na Internet. Em outras palavras, usam uma linguagem e estéticas próprias da web, têm fontes exclusivas, e as imagens e modos de edição são per se.

Tomemos como exemplo de novo um caso da Rede Globo, que tem na página inicial de seu site várias manchetes em texto, acompanhadas ou não

de imagens, referentes a assuntos que foram ou que irão ser tratados na programação da TV off-line. No dia do acesso a que nos referimos (04/05/2011) a página (Figura 3) estava repleta de links relacionados a produtos da TV: novelas, telejornais, séries, desenhos e programas. Em torno de 25 links direcionavam o usuário para matérias, fotos e vídeos referentes a produtos da mídia televisiva, quase sempre recaindo em matérias sobre a TV exclusivas do site. Na imagem a seguir destacamos em vermelho algumas das manchetes autenticadas:

Figura 3 – Página da Rede Globo na globo.com com manchetes por nós destacadas em vermelho.

Ou seja, mesmo sem reproduzir ou reverberar matérias já veiculadas o site ainda assim remete à TV off-line!

O site apresenta também uma espécie de espaço reservado para flashes de vídeos da programação da emissora. Ele é caracterizado por um player que é capaz de rodar em diferentes momentos três vídeos, todos relacionados às manchetes visíveis e clicáveis no site. Analisando o conteúdo (teor) dos mesmos percebemos que eles sempre apresentam pelo menos um assunto de origem televisiva, ou seja, são vídeos feitos para a TV que foram colocados na Internet para reiterar o que nela já foi veiculado. Isso nos leva a crer que a maioria dos produtos produzidos para esta categoria (ou moldura) do site ainda tem o cunho de muita reprodução e muito pouca produção original. A minoria dos vídeos postados nos canais tem uma edição diferenciada que possa alterar a percepção da informação por parte do usuário. A grande parte é recortada do material bruto já veiculado e simplesmente colocada no site, embora enunciada, nas molduras próprias da mídia Internet, como outra.

Podemos dizer assim que as coisas (ou ethicidades, nos termos de Kilpp, 2003) ou não coisas (nos termos de Flusser, 2002) dos vídeos encontrados nos sites analisados são ethicidades remediadas, já que procedem (significativamente) de molduras televisuais. Elas trazem da televisão os mesmos padrões (ou hábitos) enunciativos, representações características (em termos de molduras e molduração, repetimos) da mídia TV e que, mesmo quando colocadas em outro ambiente, neste caso a web, permanecem com características enunciativas de sua origem, atravessadas pelas da web, que a sua vez é um largo território de remediações das mídias precedentes. Aliás, McLuhan (1993) já dizia que o teor das novas mídias é o conteúdo das mídias que lhes precederam, enquanto que sua mensagem é relativa aos modos próprios de dizê-los ou mostrá-los. Dizia também que tendemos a ver/ler as novas do jeito que fazemos com as velhas. Isso é o que Derrida (1998) chamou de cegueira

por situação, e nós, aqui nesse texto, sempre voltamos a nos perguntar se estamos ou não cegos para o novo...

Quando um vídeo qualquer recebe algum tipo distinto de finalização – no âmbito da edição, formatação da pauta, técnica de entrevista (no caso de vídeos jornalísticos) – e assume características da web, os sentidos mudam bastante. Por exemplo: no mesmo dia referido de acesso à página da Rede Globo na Internet retiramos dela o fragmento a seguir (Figura 4) de um vídeo feito nos bastidores do Programa Altas Horas especificamente para ser colocado na Internet na seção de vídeos da Rede Globo.

Figura 4 – Fragmento do programa Altas Horas assistido no player da watchpage da Rede Globo, seção "vídeos".

Nele, a atriz Flávia Alessandra foi convidada a responder perguntas de telespectadores e para isso foi colocada em um cenário relativo ao programa, mas com um enquadramento mais fechado e com movimentos da atriz e da câmera não muito vistos em entrevistas da emissora off-line. Ao longo do vídeo Flávia responde a cinco perguntas apresentadas na tela em forma de texto e aparentemente não se preocupa com o tempo, situação inimaginável na TV off-line. Elementos gráficos característicos da televisão – como a legenda de texto com o nome de quem está em quadro – também não são encontrados no vídeo. Em compensação, há uma apresentação feita oralmente pela própria entrevistada, também raramente vista na TV, que diz: "Olá! Eu sou Flávia Alessandra...". Estas ethicidades, assim molduradas, refletem-se nos emolduramentos do espectador, que assim é levado a discernir que este vídeo não é uma mera reprodução da TV: ele é um vídeo feito especialmente para o canal on-line, ainda que corrobore ou remedie os conteúdos da TV off-line.

O canal da Rede Globo na Internet (globo.com) ainda traz no layout de sua home outras características que são importantes para o reconhecimento da autoria ou pertença do site, ou seja, para que o usuário não esqueça que está acessando a versão on-line da Rede Globo, como a logomarca da emissora/rede e os links dispostos no site, que nunca fogem do âmbito da Rede. Essas construções não estão ali para atender a uma demanda estética ou funcional próprias da Internet; elas ali estão para sugerir o tipo de movimento transmidiático (de resistência!)[1] que as empresas Globo estão fazendo para, diante das demandas da convergência e da digitalização da TV no Brasil, manter-

1 Em todos ou em quase todos os momentos históricos de inovação tecnológica proposta pelo poder público no Brasil, a Globo resistiu. Basta ver, por exemplo, o momento em que se iniciou a implantação da TV em cores. É um conservadorismo de ordem econômica e não estético, é preciso dizer. (Para mais detalhes consultar Kilpp, 2000).

-se como estão (como negócio/empreendimento comunicacional) diante dos novos (e assustadores) consumidores da web.

Em outros casos, de outras emissoras, também constatamos a opção por manter a logomarca da empresa visível no site, e de manter, por exemplo, as cores do logotipo dispostas na página como nuances das manchetes. O SBT on-line, por exemplo, mantém as cores relacionadas ao seu logotipo off-line e, assim como a Globo, apresenta cerca de 80% do conteúdo postado no site de cunho reprodutivo. Dentro da porcentagem que resta (cerca de 20%) destacamos um conteúdo que se encaixa no terceiro tipo de postagem, a exclusiva: um depoimento de Lígia Mendes.

Assim como o da entrevista com Flávia Alessandra no site da Rede Globo, no site do SBT o "vídeo" com Lígia Mendes, apresentadora do programa Esquadrão do Amor[2], foi enunciativamente feito para a Internet. Nele, se rodarmos o player, veremos que a apresentadora conta sobre como conheceu seu companheiro atual (teor anunciado na página sob a legenda em texto inserida acima do player "Ligia conta como conheceu seu amor"). Na página (Figura 5), além do player em destaque, há inserções fotográficas e animações que compõem, com o vídeo, as molduras e moldurações que enunciam o caráter exclusivo do produto para a Internet.

2 Atualmente o programa está fora do ar.

Figura 5 – Página do programa Esquadrão do Amor no site do SBT.

3 Vídeos de emissoras de TV na Internet: considerações preliminares

Até onde a pesquisa nos permitiu chegar concluímos preliminarmente que as TVs off-line têm usado a Internet quase que exclusivamente para permitir aos internautas (dentre os quais há, talvez, um segmento ou

nicho de não espectadores habituais da televisão) acessar vídeos/programas veiculados pelas emissoras em outra plataforma e em outros tempos que não os das grades de programação.

Trata-se, a nosso ver, de uma interessante estratégia das emissoras consagradas no mercado da comunicação de mudar para manter-se como estão, e de carona preservar e reiterar o poderoso estatuto do audiovisual de TV na Internet. Aproveitam a convergência tecnológica para remeter seus produtos tradicionais às novas mídias (inclusive para mídias móveis, via Internet) e aderi-los a novos produtos que estão desenvolvendo num mercado paralelo (inclusive ao da comunicação, como é o caso, por exemplo, da variada oferta de produtos de consumo aderidos aos produtos de TV – camisetas, bonés etc. associados ao Big Brother Brasil, por exemplo).

Ou seja, as emissoras inclusive captam recursos de financiamento público à TV digital sem que tenham que tornar-se a TV digital preconizada pelas políticas públicas. Mas atendem – nos tentáculos que criam graças às novas tecnologias – aos requisitos colocados pelo poder público para a democratização da comunicação no Brasil, ainda que à margem da configuração técnica, estética e funcional (leia-se aí, a configuração interativa e decisiva da vontade/desejo/necessidade do espectador) encetada pelo projeto de TV digital que vem sendo, a muito custo, implantado no país.

As ferramentas disponíveis na web para que isso se desse são praticamente ignoradas por essas emissoras. Em nossa pesquisa autenticamos em outros sítios da Internet a apropriação, o desenvolvimento e a experimentação de inúmeras ferramentas que alteram substancialmente o estatuto da imagem quando ela é colocada entre o existente e o possível de ser agido por um usuário qualquer minimamente qualificado para protagonizar a realização audiovisual, situação que precisaria ser remetida a outro artigo para esclarecer-se.

Entretanto, no escopo deste artigo, esperamos ter esclarecido que o horizonte tecnológico e cultural é, já, muito mais largo do que as TVs off-line se permitem encarar. E que isso tem motivações historicamente datadas em interesses que não são os da maioria, nem os da maioria das minorias; algumas dessas últimas, ao contrário, são grandemente responsáveis pela atualização da cultura do software no que ela tem de melhor e de pior; de qualquer forma, no que ela é, hoje, para nós, irreversível.

Referências

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**. São Paulo: Brasiliense, 1986.

_____. **Passagens**. Belo Horizonte/UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado da São Paulo, 2006.

BERGSON, Henri. **Matéria e memória**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

BOLTER, Jay David; GRUSIN, Richard. **Remediation**: understanding new media. Cambridge: The MIT Press, 1999.

DERRIDA, Jacques. **Ecografias de la televisión**. Entrevistas filmadas a Bernard Stiegler. Buenos Aires: Eudeba, 1998.

FLUSSER, Vilém. **Filosofia da caixa preta**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

KILPP, Suzana. **A traição das imagens**. Porto Alegre: Entremeios, 2010.

_____. **Apontamentos para uma história da televisão no Rio Grande do Sul**. São Leopoldo: Unisinos, 2000.

_____. **Ethicidades televisivas**. São Leopoldo: Unisinos, 2003.

MANOVICH, Lev. **El lenguaje en los nuevos medios de comunicacion**: la imagen en la era digital. Buenos Aires: Paidós, 2006.

MCLUHAN, Marshall; POWERS, Bruce. **La aldea global**. Barcelona: Gedisa, 1993.

RELATO

Por Irene Machado

O trabalho que visa examinar O estatuto do audiovisual de TV na Internet coloca sob suspeita aquilo que anuncia em sua frase-título. Os dados de pesquisa, coletados por uma metodologia analítica muito bem esmiuçada no passo a passo de sua realização, apontam para a negação da condição de renovada audiovisualidade da tevê na Internet. Quer dizer, a tão anunciada tevê digital ou a webtevê não passa de engodo travestido de astúcia. Se nossa interpretação da pesquisa estiver correta, o citado "estatuto" não passaria de um equívoco em torno do qual gravitam as muitas de nossas generalizações sobre a cultura tecnológica implementada pelas redes de computadores.

A pesquisa foi construída a partir de uma pergunta de fundo que vamos traduzir aqui segundo nosso entendimento: se, até o presente, a emissão televisual não acolheu os procedimentos de intervenção de usuários, prática considerável do audiovisual produzido para Internet, com base em quais parâmetros a mera instalação dos canais de televisão no meio digital pretende desfrutar da "cidadania digital" organicamente assegurada pelos dispositivos da comunicação em rede?

Na primeira parte do artigo, Kilpp e Ferreira esquadrinham as possibilidades de ações que uma webcam abriu para as diferentes situações de produção audiovisual. O que se observa é que, quanto mais acessíveis as câmeras, maior é a presença no dia a dia e, por conseguinte, mais rápida a transformação do usuário em produtor de conteúdos. Se, por um lado, tal fato poderia representar uma ameaça à televisão, por outro, a pesquisa descobre práticas que não escondem nenhum sinal de intimidação.

Vale ressaltar que os pesquisadores se mostram sensibilizados para a performance dos "formatos para os dispositivos móveis" que "vinham apontando para um novo cenário para a produção e veiculação audiovisual, aquele que nos parecia então o mais promissor resultado da convergência digital em curso" (p. 3). Nessa fase da pesquisa, o foco da análise foi a navegabilidade das plataformas web, que permitiu a consolidação orgânica daquilo que seria o estatuto da produção audiovisual na Internet. Os resultados dessa investigação obrigaram a questionar a convergência, uma vez que as práticas dos canais de tevê na Internet não se encaminhavam na direção dos "formatos móveis", muito pelo contrário. Daí a reformulação da pergunta de pesquisa atualizada no presente artigo.

Seguindo formulações conceituais elaboradas em trabalhos anteriores, Kilpp desenvolve sua noção de "moldura" e de "molduração" para designar a capacidade de que são dotadas as diferentes mídias para desenvolver "territórios de experiência e de significação", bem como de "procedimentos técnicos e estéticos" que lhes sejam próprios. A partir de tais bases conceituais, se pergunta: "como definir o caráter específico da Internet face ao procedimento comum de veiculação de produtos de outros meios?"

Após entender a natureza das diferentes postagens da tevê – programas já exibidos (postagem reprodutiva), programas exibidos mas com modificações (reverberação), vídeos para serem exibidos na web mas pautados pela tevê (postagem exclusiva) – Kilpp e Ferreira chegam à evidência de que os vídeos postados na rede são materiais brutos, sem elaboração, "molduras", para o meio digital. Correspondem àquilo que entendem como "ethicidades remediadas": o campo de circulação não tem poder para definir a significação que continua, assim, a ser entendida pelo viés do programa de tevê.

Em suas conclusões, Kilpp e Ferreira retomam a astuciosa máxima de Lampedusa (Giuseppe Tomasi di): o uso escamoteado que os canais de tevê

fazem da Internet nada mais é do que uma "interessante estratégia das emissoras consagradas no mercado da comunicação de mudar para manter-se como estão" (p. 12), ampliando o espaço de venda de produtos uma vez que o site serve igualmente para comercializar a variedade de objetos que são derivados dos programas de tevê.

Três questões merecem destaque:

- convergência tecnológica, na verdade, acaba sendo a criação de um mercado paralelo;
- não cumprimento do protocolo de concessão da tevê digital no contexto das políticas públicas;
- descarte, pela tevê, das ferramentas tecnológicas já desenvolvidas e em curso.

Retomando a parte inicial do artigo, observa-se que a teorização sobre o atual estágio de desenvolvimento da cultura digital não condiz plenamente com os produtos culturais que nela são desenvolvidos. Apesar de toda facilidade de aquisição e movimentação das câmeras digitais, os conteúdos ainda são produzidos no ambiente da televisão e para a televisão, no mais declarado ato de controle de todas as etapas de produção.

Resta então, indagar:

Não estaremos nós também endossando a frase lapidar de Lampedusa ao creditar à televisão o exercício de um diálogo livre com a Internet, sobretudo em nossas análises que afirmam as mudanças na linguagem da televisão face aos impactos da Internet?

Afinal, quantos estudos já foram realizados para examinar a interatividade de programas de televisão – sobretudo os jornalísticos ou de debates – simplesmente porque no estúdio o apresentador está conectado às mídias sociais?

Até que ponto uma teorização sobre a "Cultura do software", segundo L. Manovitch, serviria de aporte explicativo da cultura televisual que está longe de experimentar a cultura do processamento de dados (data processing), ou seja, de transformação de formas sensíveis a números para que sejam reprocessadas enquanto signos?

Isso me faz questionar a função social das novas mídias: além da divulgação e venda de produtos e do self, há alguma outra finalidade para além da conquista do sucesso, de dinheiro, de reconhecimento? Sei que as gerações que cresceram com o nascimento dos equipamentos eletrônicos – câmeras, guitarras, sintetizadores – se sentiram tocadas na inquietação: descobrir como funciona para produzir/interferir e subverter. Enfim, conhecer, produzir representações. O que movia era a experimentação, a descoberta, que não deixava de corresponder a uma função social e política.

Nesse sentido, penso que o artigo, bem como as pesquisas que o sustentam, ao desmascararem o engodo do estatuto audiovisual da suposta tevê digital reposicionam aquilo que Muniz Sodré entendeu como "astúcia semiótica do vídeo" ou seu empenho em "adaptar o mundo à ótica familiar". Enquanto este viés continuar dominando, será muito difícil a abertura para os formatos móveis. Nada impede, porém, que iniciativas como aquelas que sustentam essa pesquisa continuem a destronar os falsos deuses que não querem abdicar do brilho eletrônico de emissão via satélite que só a eles pertence.

Face ao exposto, entendo o artigo como um ato de coragem que poderia estender a força de sua crítica ao destronamento das falsas premissas, como a que me foi sugerida na frase-título. Se minha leitura estiver de acordo com as proposições da pesquisa, a tevê não desfruta do estatuto audiovisual na Internet, logo, por que enviesar o foco?

Geopolítica dos espaços de informação: percepção, ambiente, ontologia[1]

Irene Machado[2]

Resumo: *Este trabalho é uma tentativa de construção do problema da pesquisa sobre a ontologia e epistemologia do espaço estimulada pelos estudos do ciberespaço. Considerando a importância da percepção, do meio ambiente, do campo de força geopolítico, especula sobre as relações entre espaço de informação e espaço de interação no contexto da comunicação em rede e da semiosfera.*

Palavras-Chave: *Espaço. Ambiente. Percepção. Geopolítica. Informação. Semiosfera.*

1 Apresentação do problema

Desde que foi formulada para designar processos interativos emergentes nas redes virtuais de comunicação, a palavra "ciberespaço" disseminou muitas dúvidas, poucos esclarecimentos. A começar pela descrença de que uma

1 Trabalho apresentado ao Grupo de Trabalho (Comunicação e Cultura) do XXI Encontro da Compós, na Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, de 12 a 15 de junho de 2012.

2 Professora Livre Docente, Universidade de São Paulo, Escola de Comunicações e Artes, irenemac@uol.com.br.

designação do universo ficcional pudesse abranger fenômenos, realizações, implicações da vida sociocultural, do cotidiano e das explorações histórico-tecnológicas. A despeito de restrições semânticas do termo, observa-se que o campo especulativo seguiu em outra direção. Promoveu indagações que acabaram por repercutir em algumas áreas consolidadas, condicionando a revisão dos conceitos, caso da noção de espaço, a partir do qual o neologismo se constituiu.

Longe de pressupostos e para além do desígnio de lugar, espaço designa as relações interativas não apenas dos seres, mas destes com o entorno, o meio ambiente. Implica, pois, espaço físico e espaço de construção. Nada obsta que esta construção resulte de convenções como o diagrama geométrico da perspectiva ou os programas numéricos, computacionais, de onde se configura o espaço informacional do ciberespaço. Se comunicação emerge como construção com e no entorno, o espaço de relação é, por natureza, domínio de problemas, como, por exemplo, o ciberespaço. Ao definir relações de comunicação em espaços físicos por meio de programas, autômatos e instrumentos tecnológicos, o ciberespaço produz um espaço cujo processamento se impõe como desafio a ser estudado. Além da novidade de sua proposição virtual, os empreendimentos que se voltaram para o estudo do ciberespaço (LÉVY, 1996) mostram a importância do movimento que se manifestou como questionamento de concepções acomodadas em campos teóricos consagrados, caso da noção de espaço – articulação fundante, sobretudo, da física, da geografia, da geologia (SANTOS, 1988; 2002).

Se iniciamos nossa exposição afirmando a relação com o entorno é porque reconhecemos que comunicação e espaço são dimensões de interação. Todavia, o espaço de que nos ocupamos conjuga relações cuja natureza nem sempre são índices físicos, como na geografia, nem leis, como na física. Talvez se aproxime mais das transformações do mundo orgânico no processo

da evolução, como na geologia. Nesse caso poderíamos falar até mesmo de «geopotência», onde pudéssemos divisar campos de força, de interações e disputas humanas naquilo que delas emanam como transformação. O espaço assim concebido seria apreensão de movimentos orientados, sobretudo, pela percepção e cognição no meio ambiente. Os termos aqui colocados manifestam um entendimento intuitivo de um espaço virtual, ainda que não aplicado ao ciberespaço. Intuição que simplesmente revela a necessidade de se inferir alternativas para a noção de espaço na comunicação cultural que considerem o campo de forças de sua constituição, isto é, da propriocepção do ambiente que nos humanos se manifestam em atos de percepção e cognição. Dependendo da qualidade das percepções, emergem forças transformadoras e geradoras da própria disputa pelo espaço, tema importante das reflexões sobre a teoria dos jogos nas interações e na cultura (DARWIN, 2009; HUIZINGA, 2010; NEIVA, 2009). Disputa pelo espaço é um dos movimentos que, sorrateiramente, delimita a área consolidada como geopolítica, mas que, em verdade, resvala para áreas de estudo sobre as mutações dos dispositivos icônicos na semiotização do espaço virtual numérico, em que pese a redundância (KATZ, 2004, p. 103 e segs.). A disputa pelo espaço é parte, portanto, de um programa do e no ambiente.

Ainda que os estudos do ciberespaço tenham desencadeado muitas de nossas inquietações sobre o espaço na comunicação cultural, o objetivo aqui é alcançar o plano da reflexão ontológica, para tratar da própria epistemologia do espaço de informação. Cada vez mais enveredamos para o estudo dos meios, do ambiente, da informação; ao mesmo tempo em que buscamos entender as traduções em termos de extensões, mediações, semiosfera (LOTMAN, 1990; McLUHAN, 2005; VIRILIO, 1993a e 1993b), tendo como certas as convergências e interfaces sensoriais do espaço planetário ressonante. Cada vez menos nos satisfaz os vínculos estreitos, causais, que são estabelecidos para

a conexão em rede, semiosfera, aldeia global, como se um conceito simplesmente rebatesse o outro, sem cogitar sobre confrontos e disputas que tais conceitos evocam. Contra tais simplificações e limites, em que pesam os termos da geografia e da física, buscamos expressões da geologia, da arqueologia, da ecologia (GIBSON, 1986; HOWES, 1991; BORILLO; SAUVAGEOT, 1996). Paradoxalmente, a percepção e cognição a que se busca, recorrendo ao estudo da ontologia e epistemologia do espaço, não pode prescindir do sensório, da propriocepção e, menos ainda, do sensoriamento que se tornou a grande via de nossas interações culturais.

Não vamos retomar aqui as discussões já bem articuladas entre virtualidade, atualidade e realidade. Nossas questões são outras: O que entendemos por espaço? Em que sentido a noção de espaço de interação se relaciona com espaço de informação? Como a noção de meio se vincula a ambiente, articulando a mutualidade de relações? Se interação pressupõe percepção, porque o regime de conexões físicas suplanta as vinculações sensoriais e cognitivas? Por que o espaço virtual, projetado no contexto de uma comunicação de conexão planetária, parece prescindir das dinâmicas geopolíticas? É possível avançar no entendimento do espaço de fronteira sem aprofundar o entendimento da construção cultural das bordas e limites? Afinal, a saudada conexão planetária nem é dotada de mecanismos eternamente disponíveis para trocas amigáveis, nem se mantém isolada do jogo de conflitos e interesses no cenário das relações internacionais de nossa história atual. A disputa pelo espaço nunca esteve desvinculada de sua ontologia, daí a urgência de aproximação com geopolítica.

Diferentemente dos meios eletrônicos como rádio e televisão que se consolidaram como meios de massa, as mídias digitais conquistaram o estatuto de mídias sociais ao favorecer a interação. Nem tudo o que ocorre nessas mídias, porém, pode ser entendido como interação. Muitas vezes, o que se observa diz respeito apenas à conexão entre formas sensórias, inclusive as de

caráter tecnológico. O espaço de informação mobiliza graus diferenciados de interação que vão de uma mera conexão com o entorno até as percepções e atos cognitivos, formando um gradiente que, no limite, pode distinguir o espaço de interação do mero espaço de informação. Nem sempre a retórica tecnológica considera tal gradiente.

Por conseguinte, vemos como positivas as insinuações críticas que flagram, no campo da cibercultura, limites interpretativos e operacionais. Surpreende aquelas inferências que, ao partir de limites terminológicos na condução epistemológica do fenômeno em exame, abrem possibilidades de compreensão dos espaços informacionais tecnológicos que colaboram para nossos questionamentos sobre a ontologia dos espaços de informação. Esta será a porta de entrada no âmbito do problema de interesse nesse trabalho.

2 Réquiem para um conceito

Descontentes não apenas com a incompreensão do termo, mas sobretudo, com os limites de alcance quanto ao seu objeto de estudo, alguns dos estudos da cibercultura surpreendem com a crítica ao debate generalizado sobre a cultura de comandos e autômatos. Aquilo que parecia um promissor campo de pesquisa deu sinais de limites ante o avassalador processo de interação social gerado pelas novas mídias de comunicação, tornadas campo em que tanto os meios tecnológicos quanto os processos emergentes ocuparam a cena investigativa. Os estudos das novas mídias sociais cumprem, assim, seus desígnios elementares: acompanhar os efeitos, sempre renovados, da interação social, bem como suas repercussões histórico-culturais.

Disparado o alarme, muito do que estava encoberto ganhou luz. Conforme análise meticulosa de Erick Felinto (2011), quanto mais se apro-

ximou das novas mídias, de seus processos, de seu funcionamento, de suas repercussões, significados e implicações na vida cotidiana, mais a vida orientada pela tecnologia se investiu de sentido. Segundo Felinto, a recuperação do sentido da própria história foi o maior empreendimento do estudo das novas mídias, visto que fora esta a vítima sequestrada dos estudos da cibercultura (FELINTO, 2010). Em sua avaliação, reflete sobre a insensatez a que levou a noção de cibercultura, sobretudo na definição que a consagra como um evento radicalmente novo, fruto híbrido de uma terra devastada. Ao que infere Felinto (2010, p. 3, grifo do autor),

> Desse modo, a ausência de historicidade que impregna o termo (e a forma de existência) "cibercultura" expressa seu caráter profundo: essa indefinição constitutiva que se alia a um decidido repúdio do tempo. O paradoxo do "nome" cibercultura é o fato de que a história que devia carregar foi quase que inteiramente apagada. A história da palavra cibercultura é a história de seu apagamento da história. Nesse sentido, a cibercultura constitui um fenômeno muito particular da contemporaneidade, já que, hoje, a problemática do novo estaria aparentemente superada.

Desviando-se, pois, deste caminho, segue em companhia de Walter Benjamin em busca de alternativas mais promissoras, que tomem as novas mídias em suas coordenadas históricas. Por este caminho encontra as explorações de uma possível arqueologia onde as novas mídias foram, certamente, gestadas. Duas são as frentes de estudo. Numa vertente, se situa a investigação de Ziegfried Zielinski (2005; 2006), na segunda, a de Lev Manovitch (2000; 2002; ver ainda MACHADO, 2002). Se a este coube o questionamento da ideia de interação generalizada no contexto das novas mídias, sobretudo

daquilo que se afirma sobre a cibercultura sem um conhecimento prévio do processamento numérico do sistema informático, ao primeiro coube tocar na ferida aberta pelo apagamento da história. Em sua investigação sobre o deep time, Zielinski não apenas reflete sobre as raízes tecnológicas dos novos meios, como também desarticula o engodo do tempo tecnológico como um eterno presente sem história.

Segundo o entendimento de Norval Baitello Jr. (2006, p. 13-14), a noção de deep time anuncia uma Teoria das Mediações comprometida

> [...] por um lado, com as raízes profundas, ou, conforme diz Zielinski, com tempo profundo da mídia, uma arqueologia que desobstrua o passado e recupere uma real dimensão dos meios (de comunicação); por outro, deveria voltar-se para as projeções e desdobramentos futuros. Uma visão ecológica avant la lettre, na medida em que pensa longos trajetos e seus possíveis impactos sobre o meio ambiente comunicacional. Nada pode ser pensado sem suas raízes (e seus efeitos). Muito menos em comunicação e técnica.

Para Felinto (2010, p. 7), ideia de "tempo profundo" se, por um lado, "representa as vastas escansões de tempo encontráveis no domínio da geologia ou das ciências naturais", por outro, lança a perturbadora noção de gradiente temporal ou de "heterocronias", como formula Felinto (2010, p. 8) em seu argumento.

> Não se trata de combater o presente ou submetê-lo a um olhar saudosista do passado, mas sim de imaginar criativamente também o que ele poderia ter sido. Pelo menos na versão proposta por Zielinski, fazer Mediengeschichte

> não significa simplesmente recuperar um passado elidido pela visão do progresso contínuo, mas sim buscar – se me permitem o neologismo – "heterocronias". Algo que não é muito distante, também, da proposição benjaminiana de escapar ao império da história dos vencedores. Outras histórias, outras possibilidades, outros olhares: temperar a teoria com uma dose de imaginação – e será esse um pecado muito grave?

Submeter o tempo às "heterocronias", sobretudo quando o contracampo conceitual é a dimensão de domínios como a geologia ou arqueologia, nos permite indagar sobre o espaço de informação entremeado a discussões histórico-conceituais. Delineia-se um caminho em que a indagação sobre o espaço de informação mostra-se muito mais amplo do que o discurso tecnológico pressupõe. No contexto de heterocronias, podemos situar tanto o espaço como delimitação geológica, geográfica, geopolítica, astronômica ou astronáutica, quanto a cosmologia e ecologia de um espaço reverberante. Não seria este o caminho em que a especulação sobre as controvérsias do conceito de espaço assenta-se sobre o fenômeno da ressonância como instância constituinte e constitutiva e, portanto, como articulação sem a qual o espaço pode ser focado na magnitude de sua ontologia e nos desafiadores embates para a proposição de uma epistemologia? A abordagem que se segue é uma tentativa de explorar estes fenômenos para ulteriores investimentos especulativos e de investigação.

Aquilo que se anunciara como um réquiem abriu caminho para o intróito das reflexões que ora descortinamos sobre o espaço de informação em suas transformações históricas e geopolíticas, em grande parte articuladas pelo domínio dos meios de comunicação na cultura. Seguiremos uma outra direção, sem perder de vista a questão de fundo sobre a ontologia do espaço.

Um estudo da ontologia que, evidentemente, não prescinde de uma epistemologia: por um lado, contamos com a hipótese de que o espaço de informação não se confunde com espaço de interação; por outro, sabemos ser impossível separar nosso conceito de espaço (a ontologia) de nosso modo de perceber e de conhecer (a epistemologia).

3 Intróito: em busca da ontologia do espaço

Comecemos com um esclarecimento. Por ontologia entendemos o centro de gravidade de um fenômeno ou manifestação; e, por epistemologia, a dimensão interpretante do mesmo fenômeno, configurada a partir da percepção. Considerando o conhecimento como uma variável da própria percepção, recomenda-se não restringir tal centro de gravidade a um edifício acabado, mas antes seguir seu devir. Buscar a ontologia significa atualizar os referenciais de sua construção, aquilo que nos estudos semióticos designamos "diagrama ontológico" da semiose (MACHADO, 2011). Se no estado atual da tecnologia elétrico-digital emergiram mudanças no processo de interação humana, social, cultural, há evidência de alterações no centro de gravidade do fenômeno interativo. Para essa mudança é que colabora a distinção entre espaço de informação e espaço de interação no contexto dos meios ou de mídias. É aqui que podemos acompanhar a multiplanariedade da percepção do espaço a questionar a simplicidade de nossos conceitos. Comecemos com um exemplo que toca em magnitudes do espaço informacional que nem sempre é cogitado em nossos estudos.

Em recente documentário Pax Americana and the Weaponization of Space (2010), o cineasta Denis Delestrac, seguindo passos da ciência do espaço consolidada no pós-guerra, constrói, não apenas um quadro histórico

da corrida armamentista, mas do próprio conceito geopolítico de espaço de informação que nos escapa.

Dentre os depoimentos do documentário, chama atenção o relato de Bruce Gagnon (Global Network against Weapons and Nuclear Power in Space) sobre um episódio de protesto que, no dia 12 de junho de 1982, tomou conta da cidade de Nova Iorque. Quase um milhão de pessoas saíram às ruas em protesto contra as armas nucleares. As redes de televisão acompanharam a movimentação e, no final, transmitiram a fala do tenente-general Daniel Graham, Chefe da Defesa Estratégica do então presidente Ronald Regan. Perguntado se ele estava preocupado com a manifestação e protestos daquele dia ele simplesmente respondeu: "Parece-me fantástico. Eles estão protestando contra os mísseis balísticos intercontinentais e nós estamos nos movendo em direção ao espaço. Eles não fazem ideia do que seja isso. Que continuem assim." Sob o fundo irônico surgem nossas perguntas: De que ignorância nos acusa o general? De que espaço ele está falando?

Sabemos sem dúvida alguma que, diferentemente dos militares, que rumam em direção ao espaço, cada vez mais mergulhamos num espaço invisível. Com muita frequência definimos o espaço de informação pela negativa, como as tão citadas noções de não lugar e de desterritorialização, quando não se nega o espaço em favor do tempo. O discurso de negativas pode ocultar diferentes níveis de ignorância, como aquele que nos impede de alcançar o viés geopolítico do mundo virtual globalizado. Será este um modo de isolar o espaço a que se refere o general?

Estamos longe de acreditar que a geopolítica e mesmo a geografia foram suplantadas pela "cronopolítica" (VIRILIO, 1984, p. 17 e segs.). Contudo, para arriscar hipóteses há que se recuar e esmiuçar a retórica militarista. Para isso, examinemos os contextos de culturalização (no sentido de semiotização do espaço de fronteiras, cf. LOTMAN, 1990) do próprio conceito de espaço que,

ausente dos estudos das próprias ciências do espaço e da retórica militar, acaba contaminando os discursos sociais em diferentes escalas. Nele ensaiamos passos sobre a distinção entre espaço de informação e o espaço de interação. Sem este recuo, dificilmente chegaremos ao caminho da ontologia do espaço.

4 Culturalização do espaço: arcabouço de um caminho epistemológico

Não muito tempo atrás, o linguista Florian Coulmas (1989), ao pronunciar uma palestra sobre sistemas de escrita, interrogava-se sobre o que não existiria em nossa cultura caso não existisse a escrita. Se as respostas começaram a eliminar elementos da vida cotidiana como bilhetes, receitas, livros, logo, saltaram para as instituições como os sistemas político, jurídico, comerciais, a medicina, as cidades, as escolas, o dinheiro, a televisão, o rádio – enfim – nem mesmo os participantes do debate sobreviveriam.

Baseado num raciocínio semelhante, o documentário Pax Americana (DELESTRAC, 2010) substitui o termo e interroga: como seria nosso mundo se não existissem os satélites? A resposta foi proposta numa sequência que alinhava cenas cotidianas, com pessoas se deslocando num espaço urbano, com fones acoplados aos ouvidos, celulares na mão, paradas para acessar caixa eletrônico ou respeitar semáforos. No depoimento de Theresa Hitchens (United Nation Institute for Disarmament Research), formula-se o raciocínio-síntese: o mundo virtual, dos satélites e redes de telecomunicações e telemática, organiza a vida cotidiana sem que, muitas vezes nos demos conta dele, sobretudo porque se trata de um ambiente invisível. Sem ele, contudo, não teríamos telefones móveis; não poderíamos utilizar caixas eletrônicos de bancos; nenhum sinal de controle organizaria o trânsito, o tráfego aéreo, as auto-estradas, as vias marítimas; as conexões de Internet desapareceriam e com elas as infovias; cartões de crédito e contas bancárias ficariam congelados; indústrias, empresas comerciais e instituições financeiras entrariam em colapso; serviços de informação seriam paralisados; redes elétricas perderiam sinais; navios e

aviões perderiam suas rotas. Simplesmente não haveria comunicação: os sistemas que orbitam a terra cessariam de produzir sinais e o planeta perderia a cobertura GPS.

Em que pese a diferença e uma dose de cautela, reconhecemos o espaço cotidiano como totalmente orientado pela geopolítica da qual temos quase nenhuma consciência. Além da invisibilidade, contribui para essa ignorância o fato de que, qualquer representação do mundo virtual se convencionou sob forma de espaços como continência de coisas, de preferência, cenário de autômatos, máquinas e conexões de circuitos elétricos. Cabos, redes, fios e circuitos são os protótipos das conexões que nos permitem navegar pelo ciberespaço e construir "narrativas geopolíticas hegemônicas" (SAFATLE, 2012) consagradas pela literatura e cinema. Vemos a figura, sem alcançar o seu fundo.

A relação fundo/figura, tal como foi formulada por Marshall McLuhan (McLUHAN; McLUHAN, 1988; McLUHAN; POWERS, 1989) é a dimensão pela qual se configura o mundo geopolítico enquanto ambiente invisível de relações cujo espectro espacial prima pela sensorialidade que está longe de ser continência ou lugar. Em nenhum momento ela reflete o interior e exterior, dentro e fora. Não obstante, é nessa oposição que se apoia o argumento militarista.

Se os depoimentos que constituem o argumento de fundo do documentário Pax Americana estiverem corretos, temos aqui um exercício de reflexão. Em diferentes momentos do documentário, apresenta-se a ciência do espaço e as atividades da NASA como voltadas para o espaço exterior (outer space): o espaço tecnológico para onde são lançados os satélites meteorológicos, de posicionamento, de telecomunicação, de teledetecção. Nesse sentido, espaço e satélites tornam-se termos sinônimos, cabendo ao segundo, definir a expressão do primeiro enquanto extensão tecnológica, o que lhe confere visibilidade. Consequentemente, no discurso militar dos cientistas, o espaço externo é apre-

sentado como um espaço não culturalizado, alheio a quaisquer restrições, até mesmo aquelas de caráter geopolítico. Evidências de tal concepção sustentam os programas espaciais estadunidenses que, implementados no pós-guerra, atingiram maturidade no vigor da guerra fria, sobretudo depois que a então URSS lança o seu satélite Sputinik (1958). Aquilo que passou a ser chamado de corrida armamentista mostra o quanto o espaço exterior com seus satélites geoestacionários emerge como um novo território a ser conquistado, controlado e, sobretudo, a ser defendido do livre acesso mesmo entre potências que, cada uma a seu modo, declara-se no direito de propriedade deste que, protocolarmente, é um espaço exterior ao mapa geopolítico do planeta. Temos de concordar que não temos ideia do que os militares estão falando.

Folha de S. Paulo, ilustríssima, 22 de janeiro de 2012, p. 7.

Ainda que tais premissas tenham sustentado, ao longo da segunda metade do século passado, acirrados movimentos de protestos contra a militarização do espaço subjacente e os programas espaciais, o alvo aqui é o discurso de negativas que gravita em torno deste debate: negativa do caráter cultural do espaço que emerge via satélite; negativa da configuração de um espaço geopolítico; a afrontosa negativa do espaço exterior como meio ambiente. Se, por um lado, existe um bem articulado discurso político-tecnológico estadunidense a proclamar a existência de um espaço externo (outer space) acima de qualquer desígnio cultural, por outro há evidências de que tudo o que diga respeito a "espaço" sempre foi e sempre será a grande prioridade da cultura. Afinal, o papel fundamental da cultura é a culturalização de seu entorno, daquilo que só eventualmente se encontra num espaço exterior.

Enquanto o discurso militar afirma a "pureza" do outer space, Bruce Gagnon esclarece como, há muito tempo, o espaço de informação se tornou um campo de batalhas, de experimentação de ataque e de poder de destruição das armas de adversários. Essas atividades, porém, já provocaram consequências irreversíveis ao ambiente, uma vez que, tudo o que é lançado no espaço ou nele destruído forma nuvens de detritos em volta do planeta. Tais detritos permanecem viajando no espaço numa velocidade cuja potência supera o deslocamento de uma bala de canhão. Quando saturadas, as órbitas passam a expelir o lixo acumulado e jamais limpo. Para Gagnon, tal desastre poderia ser evitado se o espaço fosse entendido como ambiente. Por conseguinte, defender o outer space como um novo "território" criado pela tecnologia e pelos satélites da determinação militar estadunidense não livra o entendimento das tensões e confrontos de todo espaço geopolítico. Ainda que tudo tenha sido feito em nome da Pax Americana.

Se o assunto aqui fosse tão somente a conquista do espaço aéreo e a conseqüente militarização, talvez pudéssemos questionar a nossa competên-

cia em trazer essa discussão para o debate cultural. Contudo, quando se coloca a necessidade de conquistar o espaço exterior, escamoteando sua culturalização, há muitas controvérsias a serem enfrentadas. Definir a fronteira entre o espaço interior e o exterior é uma condição da cultura que, pelo menos nos estudos semióticos, se desenvolve em diferentes planos, envolvendo diferentes graus de semiotização dos processos. Assim, o espaço semiótico é dimensionado em sua dinâmica e imprevisibilidade. Não é esta a premissa que organiza o discurso militar.

No espaço semiótico a semiotização acontece devido ao processamento que transforma a informação em texto; que modeliza os eventos que sucedem nas fronteiras; que enfrenta os confrontos explosivos que os contatos diferenciados propiciam. Para tratar de questões como essas, é fundamental o trabalho da percepção deste espaço móvel como na semiosfera da cultura. É aí que nasce o movimento de geração de códigos que transformam informação em cultura. Na conquista disso que os militares e a política americana chama espaço exterior (outer space) emerge um campo de relações em que o próprio desenho das relações geopolíticas, que parecia muito bem acomodado nos territórios ocupados no solo terrestre, ganham novos contornos. Na verdade, aquela linha tênue e imaginária que define o território de um de modo a separá-lo de outro (MAGNOLI, 1990), sobe literalmente para os ares, ainda que não tenhamos plena consciência disso.

Dependendo da compreensão, a condição de exterioridade tanto define o outer space como espaço de limites (borders), quanto como espaço de bordas (boundaries) e, por consequinte, de fronteiras. Não sem motivo o campo de estudos sobre limites, bordas e fronteiras se ampliou ao produzir questionamentos e conduzir indagações em diferentes áreas, assumindo a prevalência dos estudos de geopolítica (CHANG, 1999; VAN HOUTON, 2005; DODDS, 2007) e da semiótica da cultura na tentativa de entender espaço semiótico

como espaço de fronteiras (LOTMAN, 1990). Do ponto de vista da cultura, espaço é sempre espaço de fronteira, a começar pela condição cognitiva e perceptual que o acolhe. A culturalização do conceito de espaço passa pela semiotização de suas fronteiras, movimentadas pela ação de signos, das linhas que separam e tensionam dentro e fora, e este define o primeiro passo na compreensão da geopolítica no campo da comunicação na cultura de meios e de mídias eletrônico-digitais. Compreender a disputa pelo espaço do ponto de vista da geopolítica dos espaços de informação é uma alternativa que nos parece diminuir o tamanho do abismo de nossa ignorância sobre o espaço sem pautar pelas negativas.

5 Espaço intervalar de ressonância entre fundo e figura

Em seus estudos dos meios como ambiente de percepção e de cognição, centrado nas relações com o entorno, M. McLuhan explora o sentido de propriocepção para as conjugações que associação figura e fundo (figure and ground). Aquilo que emerge na superfície não é da mesma natureza daquilo que se configura no fundo daí ser um campo favorável para a manifestação da percepção do espaço em tudo o que ele guarda de invisível. Segundo ele, "a vantagem de sempre estudar qualquer figura em relação ao seu fundo é que aspectos inesperados e negligenciados de ambos se revelam" (McLUHAN, 2005, p. 210). Assim ele parte para explorar o espaço ressonante que ele entendeu se constituir tecnologicamente nos eventos da conquista espacial.

Em muitas das obras que escreveu, McLuhan retoma o cenário das conquistas espaciais, não apenas para analisar o impacto intelectual causado pela transmissão televisual da descida do homem na lua, como também para manifestar como sua perplexidade sobre o evento o despertou para rever seu

entendimento sobre o espaço no contexto dos meios de comunicação eletro-eletrônico. Um espaço impregnado de informação que não se define como lugar de informação, sobretudo em função de condições particulares: por um lado, a ressonância (o que motivou a noção de espaço acústico), por outro, a sensorialidade (o que permitiu o sensoriamento).

Foi em plena época da Guerra Fria que a corrida armamentista e as conquistas espaciais tornam-se espetáculos com direito a emissão televisual. McLuhan se concentra em duas missões espaciais: a do Sputinik (1957) e na Apolo (1968). Em sua análise das imagens televisuais da descida do homem na superfície da Lua, chega à noção da interface que foi criada do ponto de vista da percepção e cognição do espaço (McLUHAN; POWERS, 1996, p. 21-22).

Ao instalar uma câmera de televisão no solo lunar para tomar imagens terrestres, a missão Apolo 8 conjuga uma figura (a Lua) e o seu fundo (a Terra), uma implicada na outra e ambas simultâneas. Esta é a imagem radicalmente inusitada que muda completamente sua concepção de espaço e o leva a conceber o conceito de um "intervalo ressonante". A noção de intervalo já fora elaborada anteriormente, quando se viu na necessidade de pensar o espaço acústico em que o tempo é a coordenada fundamental de uma emissão sonora. O espaço ressonante surge aqui com mais vigor para designar a conjugação entre uma figura e seu fundo – tal como o grande feito que a missão Apolo realizara. A noção de intervalo ressonante não remete para uma imagem do espaço visual, mas para uma construção ecológica que deve ser examinada como premissa de conhecimento de uma percepção radicalmente nova. Amparado por este alicerce McLuhan propõe o conceito de aldeia global (global village): antes de mais nada, um movimento de ressonância e simultaneidades; a interface onde ações acontecem.

A percepção do espaço que vincula experiências de caráter sensorial mas não individual mas de completa mediação tecnológica (cápsulas espaciais,

satélites, fotografia, televisão) nos faz vivenciar a emergência da ontologia do espaço de circuitos e de cibernação. Confirma-se a hipótese de um espaço que não se limita a ser lugar ou continente para as coisas visíveis, mas gera um espaço próprio e distinto, propenso à fluição e ao movimento, vibrante e em conexão, por exemplo, aquela que me faz ser presente na superfície da Terra, na órbita da Lua e na tela da imagem televisual. Somente com base nessas conexões a experiência se atualiza.

Ao explodir as formas de controle espacial, asseguradas por linhas e fronteiras, os meios eletrônicos deram mostras de que no espaço impregnado de informação os ambientes de interação projetam um mapa do mundo a partir de estruturas e dados cuja natureza elétrica nada tem a dizer sobre os próprios limites geopolíticos. Para McLuhan, as bases da geopolítica deixam de ser linhas e contornos sobre superfície e se tornam ambientes modelizados por estruturas e padrões elétricos invisíveis. Para adentrar no universo conceitual de tais formulações, encaminha seu trabalho investigativo para a compreensão do espaço acústico do ponto de vista da ecologia da mídia o que lhe rendeu, ao final, uma sistematização sobre as leis dos meios. A invisibilidade torna-se a grande força expressiva da virtualidade. Como negar que não se trata de fenômeno mas da própria ontologia do espaço?

6 Considerações finais para investigação ulterior

Como se vê, o tensionamento de fronteiras entre espaço externo e espaço interno; a ampliação do desenho geopolítico do mundo; e a própria necessidade de compreender o espaço aéreo fora da atmosfera terrestre como ambiente são movimentos que estão longe de se restringirem ao campo militar, ainda que a militarização seja a finalidade maior dos altos investimentos

das superpotências mundiais. Contudo, deixemos apenas anunciada a questão de fundo e passemos para a consideração das implicações que marcaram definitivamente o campo das relações culturais.

No quadro das relações geopolíticas desse espaço impregnado de informação, tanto o conceito de espaço de comunicação cultural é tensionado, quanto o conceito de ambiente no espaço exterior, fora da atmosfera terrestre, desafia o nosso entendimento de ambiente. Se o estrategista militar pode se dar ao luxo de não compreender o espaço externo fora da atmosfera terrestre como ambiente, o mesmo não se pode e não deve acontecer com o cientista, seja ele quem for. Tudo aquilo que entra para a esfera do bios passa a compor um ambiente, na terra, no mar, no ar. Este é o legado de nossa presença no planeta como seres de cultura. Por isso, por mais ardiloso que seja o terreno dessa discussão, arriscamos nos avizinhar de uma formulação em que a compreensão da geopolítica não pode prescindir dos processos de culturalização do espaço onde, evidentemente, a politização do espaço delineia um campo de forças fundamental cujas articulações fundamentais dizem respeito a processos culturais. Transformação da informação, tensionamento de fronteira, espaço, ambiente, transmissão, meios. Em última análise, culturalização implica semiotização por códigos culturais de natureza complexa porque sistêmica, não natural. Geopolítica em campo sistêmico de fronteiras e interfaces que as redes (telemáticas e de computadores) só vêm reforçar.

Alguns eventos em curso no cenário contemporâneo certamente colaboram em nossa ponderação ao colocarem como questão a implicação mútua entre a dimensão ciber dos automatismos, dos circuitos, e as interações comunicacionais na ressonância de seus espaços e de configurações heterocrônicas. Confrontos étnicos, movimentos de contestação das representações políticas (sobretudo da primavera árabe); da produção do beidou, o GPS chinês; o occupy Wallstreet; da paralisação dos sites (Wikipédia, Google, facebook,

twitter), nos primeiros dias de 2012. Por trás de tudo isso, uma coordenada de organização: geopolítica dos espaços de informação no contexto de mutação dos dispositivos icônicos de representação, percepção, conceptualização. Contudo, há que se considerar que a geopolítica tanto modeliza o ciberespaço quanto é modelizada por ele. Daí a hipótese de que o conjunto dos problemas que gravitam em torno das discussões sobre o espaço de informação merece ser examinado a partir da ontologia e da epistemologia do espaço.

O conceito de geopolítica se amplia, ao tomar a própria noção de uma grafia do espaço como sua articulação fundamental, permite-se divisar diferentes modelos estruturais de sua composição. Nele os meios de comunicação tecnológicos projetaram os seus mapas: infovias, rizomas, tramas, nós – ou seja, ações de signos em espaços de relações que o sensório sabe muito bem perceber. Limites, bordas e fronteiras podem ser vistas como as semioses sem as quais o princípio da ressonância não é modelizado nem observado.

Referências

BAITELLO Jr., N. Apresentação: Siegfried Zielinski, a escavação do tempo profundo dos meios técnicos de comunicação e a importância das ciências arqueológicas. In ZIELINSKI, Z. **Arqueologia da Mídia. Em busca do tempo remoto das técnicas do ver e do ouvir.** Trad. Carlos D. Szlak. São Paulo: Annablume, 2006.

BORILLO, M.; SAUVAGEOT, A. (Org.). **Les cinq sens de la création. Art, technologie, sensorialité**. Paris: Champ Vallon, 1996.

CHANG, H. Re-examining the Rhetoric of the "Cultural Border". **Electronic Maganize of Multicultural Education:** Culture, Cultural Boundaries, and Individuals, v. 1, n. 1, 1999.

COULMAS, F. **The writing systems of the world**. Cambridge, Blackwell, 1989.

DARWIN, C. **A expressão das emoções no homem e nos animais** (L. S. L. Garcia). São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

DELESTRAC. D. *Pax Americana and the Weaponization of Space*, França-Canadá, 2010, 85min.Disponível em: <www.pax-americana.com>. Acesso em: 29 jan. 2012.

DODDS, K. **Geopolitics**: a very short introduction. Oxford: Oxford University Press, 2007.

FELINTO, E. Cibercultura: ascensão e declínio de uma palavra quase mágica. **Revista da Associação dos Programas Nacionais de Pós-Graduação em Comunicação. E-compos,** Brasília, v. 14, n. 1, 1-14. Disponível em: <www.e-compos.org.br>. Acesso em: 17 jan. 2012.

_____. Em busca do tempo perdido. O sequestro da história na cibercultura e os desafios da teoria da mídia. Grupo de Trabalho "Cibercultura", do XIV Encontro da Compós, na PUC-RJ, Rio de Janeiro, 2010. Disponível em: <www.compos.org.br>. Acesso em: 20 jan. 2012.

GIBSON, J. J. **The ecological approach to visual perception**. New Jersey: Lawrence Erlbaum, 1986.

HOWES, D. (Ed.). **The varieties of sensory experience. A sourcebook in the Anthropology of the senses**. Toronto: University of Toronto Press, 1991.

HUIZINGA, J. ***Homo ludens***: o jogo como elemento da cultura. Trad. J. P. Monteiro. São Paulo: Perspectiva, 2010.

JUNGBLUT, A.L. A heterogenia do mundo *on-line*: algumas reflexões sobre virtualização, comunicação mediada por computador e ciberespaço. **Horizontes Antropológicos**. Porto Alegre, v.10, n. 21, jan./june 2004.

KATZ, S. **L'écran, de l'icône au virtuel. La résistance de l'infigurable**. Paris: L'Harmattan, 2004.

LÉVY, Pierre. **O que é o virtual?** Rio de Janeiro: Editora 34, 1996.

LOTMAN, Y. M. **The universe of the mind. A semiotic theory of culture.** Trad. Ann Shukmann. Bloomington: Indiana University Press, 1990.

McLUHAN, M. Armamentos: a guerra dos ícones. In **Os meios de comunicação como extensões do homem** Trad. D. Pignatari. São Paulo: Cultrix, 1971.

_____. **McLuhan por McLuhan:** conferências e entrevistas. MCLUHAN, Stephanie; STAINES, David (Org.). Trad. A. P. Danesi. Rio de Janeiro: Ediouro, 2005.

McLUHAN, E.; McLUHAN, M. **Laws of media. The new science**. Toronto: University of Toronto Press, 1988.

McLUHAN, M.; POWERS, B. R. **La aldea global. Transformaciones en la vida y los medios de comunicación mundiales en el siglo XXI**. Trad. C. Ferrari. Barcelona: Gedisa, 1989.

MACHADO, I. **Língua entre linguagens:** a argumentação gráfica na comunicação da ciência. Tese de Livre Docência. São Paulo: Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, 2011.

_____. Tudo o que você queria saber sobre as novas mídias mas não teria coragem de perguntar a Dziga Viertov. **Galáxia.** Revista Transdisciplinar de Comunicação, Semiótica, Cultura, São Paulo, n. 3, p. 219-25, 2002.

MAGNOLI, D. **O que é geopolítica**. São Paulo: Brasiliense; Círculo do Livro, 1990.

MANOVICH, L. **The Language of New Media**. Cambridge: MIT Press, 2000.

_____. Banco de dados como gênero das novas mídias. Trad. I. Machado). **Galáxia.** Revista Transdisciplinar de Comunicação, Semiótica, Cultura. São Paulo, n. 3, p. 167-77, 2002.

NEIVA, Eduardo. **Jogos de comunicação**: em busca dos fundamentos da cultura. Trad. J. Marcantonio. São Paulo: Ática, 2009.

SAFATLE, V. A volta do parafuso. A Tunísia um ano após a queda de Bem Ali. **Folha de S. Paulo**, ilustríssima, São Paulo, 22 jan., p. 6-7, 2012.

SANTOS, M. **A natureza do espaço**. São Paulo: EDUSP, 2002.

_____. O espaço geográfico como categoria filosófica. **Terra Livre**: O espaço em questão. São Paulo: Marco Zero, 1988.

VAN HOUTUM, H. The Geopolitics of Borders and Boundaries. **Geopolitics**, v. 10, p. 672–679, 2005.

VIRILIO, P. **Guerra pura. A militarização do cotidiano**. Trad. E. Miné e L. G. dos Santos. São Paulo: Brasiliense, 1984.

_____. **Guerra e cinema**. Trad. P. R. Pires. São Paulo: Página Aberta, 1993a.

_____. **O espaço crítico e as perspectivas do tempo real**. Trad. de Paulo R. Pires). Rio de Janeiro: 34 Letras, 1993b.

ZIELINSKI, Z. **Arqueologia da mídia:** em busca do tempo remoto das técnicas do ver e do ouvir. Trad. Carlos D. Szlak. São Paulo: Annablume, 2006.

ZIELINSKI, Z.; WAGNERMAIER, S.M. **Variantology 1.** On deep time relations of arts, sciences and technologies. Köln: Walter Köning, 2005.

RELATO

Por Ericson Saint Clair

O texto de Irene Machado convida-nos a refletir sobre a necessidade de complexificarmos nossa abordagem da categoria de espaço no cenário informacional contemporâneo. Trata-se de um trabalho bem-vindo de ponderação crítica no âmbito dos estudos de cibercultura, seara de pesquisas acadêmicas que, frequentemente, deixou obscurecer o necessário rigor teórico no tratamento dos fenômenos plurais fascinantes que organizam os meandros de nossa experiência na atualidade.

Em sua empreitada, a autora aponta um claro limite da concepção de espaço informacional presente nesses estudos, dialoga com autores contemporâneos que compartilham de sua perspectiva e ainda esboça um caminho alternativo de pesquisa. O cerne da crítica é um diagnóstico da flagrante ausência de historicidade e de um pensamento político na concepção de espaço dos estudos em cibercultura. Comumente se equivaleriam nesses textos, sem problematização, espaço de informação e espaço de interação, desconsiderando-se, assim, as instâncias socioculturais e políticas que tecem a trama da história e de seus poderes. Ao dialogar com autores críticos a este modelo, propõe, então, uma ontologia ligada à uma epistemologia dos espaços de informação. Neste ponto, é preciso salientar que se trabalha com uma definição específica de ontologia como

o centro de gravidade de um fenômeno ou manifestação; e, por epistemologia, a dimensão interpretante do mesmo fenômeno, *configurada a partir da percepção. Considerando o conhecimento como uma variável da própria percepção*, recomenda-se não restringir tal centro de gravidade a um edifí-

cio acabado, mas antes seguir seu devir. [...] *Se no estado atual da tecnologia elétrico-digital emergiram mudanças no processo de interação humana, social, cultural, há evidência de alterações no centro de gravidade do fenômeno interativo*. (p. 6-7, grifo nosso)

Nesta concepção, a ontologia como centro de gravidade do fenômeno depende, em última instância, da epistemologia como condição de possibilidade de conhecimento. Como o que caracteriza grande parte da ontologia desde Kant, também aqui a apreensão dos fenômenos do mundo seria limitada por condições específicas de nossa percepção. Diferentemente de Kant, no entanto, tais condições limitantes não seriam universais, e sim dependentes das "interações humanas, sociais e culturais", modificadas no bojo do "estado atual da tecnologia elétrico-digital".

Assim, o texto sugere uma ontologia política como alternativa para a ingênua concepção naturalizada de espaço de informação presente nos estudos de cibercultura. A questão principal, portanto, passa a ser definir critérios para a operacionalidade efetiva desta ontologia. É neste sentido que, ao salientar o aspecto relacional do conceito de espaço, dependente do delineamento de fronteiras e limites culturalmente definidos, o texto aponta para a urgência de se investigar mais acuradamente a geopolítica dos espaços informacionais.

Diante da relevante proposta de uma reformulação da ontologia dos espaços de informação a partir da complexificação de suas bases histórico-políticas, e considerando que esta mesma proposta encontra-se, como afirma a autora, em processo de constituição, entendemos nosso relato como uma pequena contribuição para a produção das bases teórico-filosóficas desta ontologia. Concentramos nossa tentativa de diálogo em dois pontos: a formulação de uma pergunta específica e a sugestão de se trazer para a construção de uma ontologia dos espaços informacionais um aspecto que consideramos pertinente.

Quanto ao primeiro ponto: no texto, atenta-se à importância de se fazer visível uma compreensão da geopolítica do espaço de informação, uma vez que a invisibilidade do poder geopolítico atual favoreceria a concepção de espaço informacional naturalizado que aqui se critica. A ontologia cumpriria a função, portanto, de tornar mais claras as relações de poder constitutivas deste espaço, uma vez que "a invisibilidade torna-se a grande força expressiva da virtualidade" (p. 14). Em diálogo com McLuhan, a autora afirma que "as bases da geopolítica deixam de ser linhas e contornos sobre superfície e se tornam ambientes modelizados por estruturas e padrões elétricos invisíveis" (p. 14). Mais adiante, reforça que a compreensão da geopolítica implica a culturalização do espaço e, em referência aos espaços de informação, atenta a uma "geopolítica em campo sistêmico de fronteiras e interfaces que as redes (telemáticas e de computadores) só vem reforçar" (p. 15, grifo nosso). Nossa pergunta, então, seria a seguinte: se a invisibilidade dos limites do espaço foi marca da introdução do padrão elétrico comunicacional, e se esta invisibilidade é apenas reforçada, como diz o texto, pelas redes telemáticas, seriam então as especificidades das redes telemáticas menos relevantes para compreensão da geopolítica informacional de hoje, se comparadas à ruptura que foi inaugurada pelos padrões elétricos? Ou a continuidade mais abrangente da invisibilidade do padrão elétrico seria de fato a característica crucial para compreendermos uma geopolítica do espaço informacional atual? Em outras palavras, perguntamos se é conveniente referir-se em bloco a um contexto "elétrico-digital" (p. 6) ou se valeria a pena, nesta ontologia dos espaços, destacar alterações consideráveis entre um padrão e outro.

O segundo ponto não remete a uma pergunta, mas a uma sugestão, que seria o acréscimo às pesquisas sobre a ontologia dos espaços de informação da análise dos processos de subjetivação constituídos nesses espaços. Diante da complexidade das relações de poder contemporâneas, em sua diversi-

dade de atores, perspectivas, propostas e disputas, consideramos relevante a expansão dos domínios de análise geopolítica neste sentido da subjetivação. Subscrevendo a proposta da autora de uma ontologia do espaço que considera a epistemologia como aquilo que constitui nossa percepção a partir das transformações histórico-culturais, entendemos que a moldagem de nossa percepção do espaço informacional implicaria a observação de uma geopolítica espacial (de limites e fronteiras, visíveis e invisíveis) que abarcasse as especificidades das práticas de subjetivação, em seu relacionamento cotidiano com as particularidades dos dispositivos informacionais em jogo, que tensionariam espacialidades tradicionais e novas.

De fato, depreende-se do próprio texto o solo de problemas que envolve a questão da subjetivação e da diferença, mesmo que esta não tenha sido formulada diretamente. Por exemplo, atenta-se à urgência de se conceber modalidades teóricas "onde pudéssemos divisar campos de força, de interações e disputas humanas naquilo que delas emanam como transformação" (p. 2).

Portanto, levando-se em conta a necessidade de ferramentas teóricas que abarquem a pluralidade das relações de poder da atualidade, entendemos ser bastante produtiva uma abordagem do espaço que leve em consideração a produção histórica da subjetivação. Somar-se-ia à análise geopolítica proposta pelo texto um olhar também preciso em direção aos modos como os sujeitos têm se percebido no espaço de informação, como se têm entendido e como têm problematizado suas vidas; como propõem alternativas às configurações sugeridas "de cima para baixo" a partir da geopolítica espacial vigente, do padrão elétrico ao padrão digital.

Se, como argumenta a autora, diferentemente das mídias tradicionais, "as mídias digitais conquistaram o estatuto de mídias sociais ao favorecer a interação" (p. 3), o foco nas práticas históricas de subjetivação não seria meramente complementar à compreensão geopolítica, mas parte fundante

desta em sua configuração atual. Se tomarmos como exemplo a Primavera Árabe, também citada no texto, ao mesmo tempo em que é nodal o estudo das bases da geopolítica espacial mais genérica que propicia o fenômeno, importa também mapear as diversas negociações de sentido empreendidas por atores diferentes em relação às possibilidades tecnológicas da comunicação em rede. A culturalização de limites, sendo o que determina a concepção do espaço informacional, poderia passar fortemente também pela inovação desses atores, influenciada pelas disputas políticas tradicionais, mas certamente também delas influenciadora e transformadora.

A análise dos processos de subjetivação seria, desta maneira, ao mesmo tempo, efeito e instrumento de uma geopolítica dos espaços informacionais. Ora, se as interações próprias às mídias sociais trazem o problema da subjetividade para o centro de uma proposta de ontologia política do espaço, o fazem no sentido de desnaturalizar também o que se entende por interação social. Assim, a ontologia dos espaços evitaria o risco de resvalar no enrijecimento de uma análise histórica e geopolítica monolítica e repleta de generalizações, abrindo-se para a possibilidade de efetivar aquilo que indica a citação de Erick Felinto no texto: "não se trata de combater o presente ou submetê-lo a um olhar saudosista do passado, mas sim de imaginar criativamente também o que ele poderia ter sido (p. 5, grifo nosso)". Logo, talvez fosse produtivo um diálogo com a genealogia nietzscheana (especialmente em suas reverberações contemporâneas), cuja proposta é, em resumo, desnaturalizar o presente para fazê-lo emergir na multiplicidade das disputas que o constitui. A genealogia, sendo uma história política do presente, abre caminho, assim, para a visibilidade daquilo "que poderia ter sido".

Deste modo, aproximaríamos mais fortemente a proposta de arqueologia da mídia ao pensamento da diferença, em que o foco estaria não tanto em uma dialética (presente fortemente na concepção de história de Benjamin, por

exemplo), mas na diferença entendida como singularidade que não pressupõe síntese, mas que, também, longe de ser uma celebração festiva da pluralidade do mundo, não deixa de considerar a potência de agressão que caracteriza as disputas de forças sociais. Em face à diversidade dos atores político-sociais de nossos tempos, em que a bipolaridade geopolítica dos anos de Guerra Fria se esfacelou, talvez este seja um caminho teórico interessante.

Para que os processos de subjetivação sejam incorporados à geopolítica dos espaços informacionais, surgiria, por outro lado, um imenso desafio metodológico, que não temos naturalmente a possibilidade (ou competência!) para dele aqui tratar, e, por isso, apenas tecemos sugestões preliminares. Apenas a título de livre contribuição para o debate, acreditamos ser indispensável para a análise da subjetivação, no contexto do espaço informacional, a observação sempre particularizada dos casos específicos que seriam objetos do pesquisador. Sendo assim, a percepção do espaço levaria em consideração a grade geopolítica geral (com toda a complexidade da invisibilidade de limites, muito bem colocada pelo texto), mas também as singularidades dos dispositivos tecnológicos em questão e os usos específicos de tais dispositivos. Quais seriam, por exemplo, os pontos comuns e os pontos divergentes entre os espaços informacionais nos diferentes contextos da Praça Tahrir, no Egito revolucionário, do uso corriqueiro do GPS, por um motorista na Avenida Brasil no Rio de Janeiro, ou de um adolescente que ansiosamente aguarda chegar o SMS de sua primeira namorada? A preferência da autora pelo uso do plural na expressão "espaços de informação" indica com acuidade a complexidade do problema. Uma ontologia dos espaços será tanto mais potente quanto puder abarcar todas essas nuances.

Diante da preocupante naturalização do espaço informacional encontrada nos estudos de cibercultura, Irene Machado indica proveitosas alternativas. Neste ponto, acreditamos que o pensamento da diferença oferece um bom

apoio para sua proposta ontológica, uma vez que se prioriza nele a contestação radical de toda naturalização, em nome de uma historicização em que o olhar do pesquisador recai sobre a pluralidade dos atores em disputa incessante pelos sentidos sociais, em situações específicas.

No contexto atual, em que parte significativa dos estudos em comunicação alterna-se entre a celebração acrítica do presente e o simples memorialismo sem problematização, o trabalho em questão mapeia um potente caminho teórico para a abordagem dos ricos fenômenos comunicacionais que mal começamos a enfrentar.

Ventura e desventura da carnavalização

José Carlos Rodrigues [1]

***Resumo**: Com intensidades diferenciadas segundo os tempos e as camadas sociais, pode-se dizer que duas culturas coexistiam na mentalidade e na sensibilidade dos homens e das mulheres da Idade Média: neles se combinavam o princípio do sério, sempre reafirmado pelas autoridades e pelos poderosos, e o do riso, que foi hegemônico durante muitos séculos. Tal coexistência sempre configurou uma unidade tensa e contraditória, que até nossos dias não revelou tudo o que tem a declarar. Gradativamente, entretanto, foram aumentando o peso e a força da cultura da seriedade, que no início se concentrava principalmente na nobreza e no alto clero. Progressivamente na cultura do Ocidente a mentalidade do sóbrio e do sombrio foi convertendo para si setores cada vez mais extensos da população e trazendo para o território do "sério" domínios crescentemente numerosos da experiência. Aos poucos e poucos foi sendo obscurecido o princípio de carnavalização e foram se invertendo as relações de hegemonia entre as culturas do riso e da seriedade.*

***Palavras-Chave:** Rituais. Carnavalização. Seriedade.*

Com intensidades diferenciadas segundo os tempos e as camadas sociais, duas culturas coexistiam na mentalidade e na sensibilidade dos homens e das mulheres da Idade Média: neles se combinavam o princípio do sério, sempre

1 Programa de Pós-graduação em Comunicação da PUC-Rio.

reafirmado pelas autoridades e pelos poderosos, e o do riso, que durante muitos séculos foi hegemônico. Esta coexistência de princípios opostos sempre configurou uma unidade tensa e contraditória, que mesmo em nossos dias não revelou ainda tudo o que tem a declarar.

O que a história nos mostra é que gradativamente na cultura do Ocidente foram aumentando o peso e a força da cultura da seriedade, que no início se concentrava principalmente na nobreza e no alto clero. Progressivamente a mentalidade do sóbrio e do sombrio foi convertendo para si setores cada vez mais extensos da população e trazendo domínios crescentemente numerosos da experiência para o território do "sério" (GOULEMOT, 1991, p. 376-378). Aos poucos e poucos foram se invertendo as relações de precedência entre as culturas do riso e da seriedade.

Bakhtin (1987, p. 82) capturou bem esta dualidade medieval: "o homem da Idade Média era perfeitamente capaz de conciliar a assistência piedosa à missa oficial e a paródia do culto oficial na praça pública. A confiança que gozava a verdade burlesca era compatível com uma sincera lealdade". Dizendo de outra maneira, o respeito e a reverência podiam tranquilamente conviver com a desconfiança em relação ao sério, com a sua assimilação às intenções malevolentes. Hierarquia e solenidade eram, normalmente, associadas com o ridículo e com o deboche, frequentemente disparados na direção daquilo e daqueles que se acreditavam superiores. Sisudez e zombaria mostravam-se harmonicamente coabitáveis em um espírito sempre pronto a uma piada, em um humor assassino constantemente disposto a derrubar estátuas de pedestais.

A mentalidade do homem medieval englobava então os dois aspectos da vida e do mundo. Ela era a cultura dos bobos da corte (BALANDIER, 1982, p. 23-40; HEERS, 1988, p. 134-137; BERGER, 1999, p. 109-139), dos bufões habitualmente presentes nas mansões e nos castelos. Personagem não dispensado mesmo pelos reis, o bobo da corte fazia das sumidades figuras grotescas.

Transferia as cerimônias e ideais elevados para o plano risível do material e do corporal. Não admitia a petulância da superioridade. Era essencialmente um ator: ator porque agia; ator, em virtude de representar um papel. E este papel era explicitar, no mais íntimo do sério e do poderoso, o ridículo fundamental que seriedade e poder continham.

O bobo da corte não era um participante anômalo ou excepcional. Presente em sociedades bastante diversificadas, no Ocidente medieval em particular este personagem representava simbolicamente, no próprio âmago da armadura formal da autoridade, que o irreverente, o incrédulo, o irônico, o desafiador, o burlesco não se opunham definitivamente ao poder e de certo modo até mesmo contrabalançavam o pesadume deste. Presença do popular no seio do culto, o bobo existia como personalidade institucional plena, como uma espécie de conselheiro. Era encarado como detentor de uma sabedoria particular, capaz de avisar, de alertar, denunciar, decifrar, vaticinar, desconcertar... Visto como portador de uma sapiência talvez tão legítima e respeitável quanto a dos astrólogos ou a dos estrategistas militares, por toda parte era possível encontrar os bobos: junto a reis e príncipes, mas também com bispos, com senhores regionais ou com mulheres da aristocracia.

Os saltos, as piruetas, os trocadilhos, as piadas, as insolências, as zombarias, as sátiras que acompanhavam as deficiências mentais e/ou as deformações físicas dos bobos na cultura medieval encontravam um lugar no seio do "sério" e do "normal". Por simples curiosidade em relação ao estranho e ao exótico? Por desejo de proteção sobrenatural, como talismãs ou mascotes, pois destes "desviantes" se acreditava marcados por Deus com uma característica singular e distintiva? Por inclusão interesseira de um ser "marginal", por isso mesmo tido como dotado de clarividência especial, que o faz mais capaz do que os "normais" de decifrar signos e de resolver enigmas? Por todas estas razões?

Paulatinamente, contudo, o duplo modo medieval de experimentar o mundo tendeu a desaparecer. O próprio personagem do bobo foi se transformando até sumir completamente com as revoluções burguesas. Ao lado dos "autênticos" – loucos, anões e corcundas, por exemplo – começaram a aparecer os bobos/loucos "profissionais", que apenas desempenhavam um papel. A cultura do riso livre e libertador que o bobo representava começou lentamente a ceder lugar a uma visão de mundo impregnada de medo, de docilidade, de resignação, de fingimento, de violência, de intimidação, de ameaças, de interdições, de exigências, de aterrorizações, de tremores, de contenções. A antiga franqueza em público que o bobo encarnava foi transformando-se em mexericos, em intrigas sussurradas secretamente e em lavagem de roupa suja em privado. Uma cortina de silêncio e de repressão sutilmente veio se fechando sobre o cenário (por comparação) aberto e franco de outrora.

A aversão que a Igreja sempre manifestou em relação ao riso e à gargalhada recebeu o reforço muito intenso dos reformadores. Estes também passaram a lançar objeções contra todas as formas de religiosidade popular. Eram contra os milagres, os sermões laicos, os ritos paródicos e acima de tudo odiavam as festas sacroprofanas, como os dias de santos e as peregrinações. Os reformadores católicos, bastante menos radicais que os protestantes, geralmente não chegavam a atacar as formas tradicionais e populares de culto e de religiosidade. Apenas criticavam seus "excessos" como, por exemplo, a costumeira presença de comediantes nos cemitérios. Os protestantes, de sua parte, usualmente queriam abolir os feriados religiosos, assim como quase todas as festividades. Alguns se opunham tanto à quaresma quanto ao carnaval, festa, aliás, que Erasmo, qualificou de "não cristã" em virtude da licenciosidade e do paganismo que continha. Outros protestantes se opunham a todos os dias santos além do domingo e faziam objeções ferrenhas ao culto quase sempre festivo dos santos (Burke, 1989, p. 232-233; 239).

No panorama geral do Ocidente, portanto, a partir dos reformadores será possível ver nitidamente as duas éticas, ou modos de vida, sendo transformados em rivais e passando a existir em conflito aberto. A ética dos reformadores se fundava na "decência", na "diligência", na "gravidade", na "modéstia", na "ordem", na "prudência", na "razão", no "autocontrole", na "sobriedade", na "frugalidade", ou, para relembrar a expressão célebre de Max Weber, no "ascetismo mundano". Esta cosmologia cada vez mais foi entrando em conflito com a perspectiva tradicional e popular, que lhe opôs resistência enquanto pôde, inspirada radicalmente na espontaneidade e em uma enorme tolerância com relação ao que, para a nova visão de mundo, seria simplesmente "desordem". Vale registrar que o conflito entre essas duas maneiras de existir será extremamente aguçado pela ação do Estado moderno. Como se sabe, o Estado sempre foi franco partidário da cultura da seriedade, também opositor rancoroso do riso e da gargalhada. O embate será especialmente tonificado por outro tipo de "sério", que veio emergindo firmemente: o rigoroso e científico (BAETA NEVES, 1979).

Para bem compreendermos a argumentação que estamos propondo, é preciso registrar que a cultura "oficial" colocou em nossas mentes uma imagem em geral lúgubre de Idade Média: "tempos de barbarismos", "noite de mil anos", "idade das trevas", "floresta de pedras" etc. Esta representação sombria de uma "Idade Média que chora", para lembrar as palavras de Jacques Le Goff (1997, p. 449-455), alicerçou-se nos textos escritos, nos mosteiros, nas catedrais, nos castelos, no catolicismo oficial, no alto clero, nos reformadores protestantes... Provém, portanto, exatamente daqueles que eram mais disciplinados ou que foram disciplinados com mais docilidade; daqueles em quem o riso e a gargalhada existiam menos, ou daqueles de quem primeiro a comicidade desapareceu. O medieval lúgubre, soturno, sorumbático, de nossa imaginação adveio exatamente daqueles que estiveram na vanguarda do antirriso

e daqueles que primeiro perderam a capacidade de rir: literatos, intelectuais, filósofos, cientistas, doutrinadores, teólogos, poderosos...

Considerando o humor e o riso como vulgaridades gratuitas, desmerecedoras de incitar qualquer atenção intelectual, imaginando que seriedade e gargalhada se excluíssem reciprocamente, tais personagens desenvolveram uma verdadeira ideologia da seriedade. Algumas vezes esta ideologia se disfarçou com a fantasia de teoria científica, filosófica ou erudita. Suas elaborações intelectuais, no fundo disposições morais que, muitas vezes, culminaram na exaltação do sofrimento e da tristeza, invariavelmente omitiram a importância antropológica do riso e do humor, bem como a sua relativização cultural e histórica. O caminho principal que os moralistas escolheram para chegar a este objetivo foi induzir seus públicos a acreditarem que os fenômenos de riso fossem essencialmente "transgressões". Ou seja, que se limitassem a ser fatos derivados, elementos acessórios, secundários, em relação a algo anterior e mais fundamental: o sério.

É possível que em geral os ideólogos da seriedade não se deem conta de que neste ponto específico expressam o essencial da visão de mundo do protestantismo e do capitalismo. Talvez não reconheçam que estão reafirmando o fundamental da ética que sempre considerou a vida prazerosa como sendo um desvio, que os muitos risos fossem sinais de poucos sisos. Sisudos, por este caminho, tentam fazer esquecer que o riso é um componente inabstraível da dramatização da existência do ser humano; procuram obscurecer que, complexa combinação do social, do mental e do corporal, o riso seja manifestação de uma espécie de superabundância e de transbordamento do ser humano (BERGSON, 1983; HUIZINGA, 1990; DUVIGNAUD, 1977; BERGER, 1999). Minimizam o caráter de energia extraordinariamente expansiva do riso; desprezam, então, um aspecto fundamental do ente humano, único animal que ri.

Exibindo uma seriedade talvez mais convencional do que espontânea, exibindo ar grave, sem perceber o quanto isto era grave, a moral da seriedade se permitiu construir teorias e mais teorias que em geral se limitam a ser mitos que variam em torno de um mesmo tema. E este é "no princípio era o sério e fez-se o riso". O cômico ficou assim vetustamente desprovido de positividade. Deixou de ser considerado manifestação de amor à vida e da alegria de viver. Parou de ser visto como uma dimensão onipresente no cotidiano de todas as sociedades, como algo que faz parte da experiência singularmente humana de todos os dias. O riso passou a ser simples "disfunção" fisiológica; "contraste" entre perfeição e imperfeição; "reforço" da solidariedade do grupo; "transgressão" de uma regra já existente; "atenuante" das relações hierárquicas; "liberação" de uma pressão anterior; "quebra" de uma expectativa; "invasão" inesperada no território do sério; "fuga" de uma realidade; "defesa" contra a morte; "falta" de propriedade; "descarga" de uma energia psíquica bloqueada... Transformou-se assim o riso em fenômeno derivado do solene e do sério. Não algo brilhante e explosivo, que deva ser considerado em toda a sua positividade: "em si enquanto tal", como Propp (1992) recomendou.

Por esta trilha tornaram possível submeter o humor e o riso aos circunspectos princípios da sociedade capitalista. A comicidade foi se transformando em "especialidade" de alguns, na "arte de dizer o indizível". Submeteu-se à lógica da divisão do trabalho (inventaram-se humoristas e cômicos profissionais, por exemplo) e ao princípio da localização espacial (fora de certos ambientes, dentro de outros; nos quadrados de charges, não misturada ao noticiário jornalístico "sério"...). O riso passou a ser situado no tempo (nas horas de lazer, fora dos momentos de trabalho; na infância e juventude mais que na maturidade...). Especializou-se em certas áreas da cultura em detrimento de outras (na publicidade mais que na religião ou no jornalismo; no íntimo mais que no público; na política mais que na economia; nos homens

mais que nas mulheres; na sociedade mais que no Estado...). Perdeu a antiga universalidade, que transformava tudo e todos em risíveis potenciais.

*

Vivemos em um tempo no qual os produtores de humorísticos para televisão, como se fossem carpideiras invertidas, talvez temendo não as receber autênticas e espontâneas, consideram conveniente pré-gravar gargalhadas para anexá-las aos programas. A trajetória histórica do carnaval no Ocidente talvez expresse esta tendência de progressivo silenciamento do cômico e da irreverência. Componentes indefectíveis das festas carnavalescas, a comicidade e o riso foram desaparecendo na história europeia na medida em que o capitalismo, a Igreja e o Estado se fortaleceram. Nisso acompanharam a tendência das festas em geral: paralelamente aos macroprocessos sociais, econômicos e políticos, as festas carnavalescas foram ficando sempre menos e menos carnavalescas e cada vez mais foram se confinando nos ambientes privados ou familiares. Transferiram-se das ruas e das praças para os salões e para áreas predefinidas das cidades. Além disso, muitas vezes, foram repelidas dos núcleos urbanos para as periferias. Também foram se fechando os participantes das festas tradicionais, reduzindo-se com frequência apenas a alguns privilegiados. Até mesmo o espaçoso regozijo carnavalesco – amplo e aberto – em grande parte foi se transformando em mercadoria ao alcance somente daqueles que fossem "convidados" ou dos que pudessem pagar pelos ingressos...

As transformações das festas, inclusive as carnavalescas, foram também amenizando ou mesmo abolindo a indistinção de estratificação social e econômica. Passaram a circunscrever as confraternizações à mesma classe social ou a consentir jocosidades apenas na direção dos superiores para os subalternos. Quando toleradas, a tendência geral foi segregar as festas dos pobres, encaminhando-as para espaços distantes. Além disso, cada vez mais

cuidadosos com suas reputações individuais, os participantes passaram a esconder a espontaneidade festiva atrás de máscaras. Com frequência considerável, em parte também para preservar suas imagens, as pessoas passaram a viajar para onde fossem estrangeiras ou pouco conhecidas.

Com o correr dos séculos, as festas, principalmente as de explosividade carnavalesca, passaram a limitar aquilo que pudesse ser objeto de brincadeiras, deboches e provocações consentidas. Em outras palavras, foi se restringindo a carnavalização a formas politicamente aceitáveis – e, muito importante, àquilo que se submetesse à autorização e à vigilância policiais. Sinal dos novos tempos, passou-se a imaginar que a polícia trabalhasse em função do "bom funcionamento" da festa, da alegria e da segurança carnavalescas. Deixou-se de perceber que "polícia", em grande medida, configura o anticarnavalesco por excelência.

Assim o destino das festas em geral no Ocidente: elas foram se limitando em número, em duração, em tipologia, em intensidade e, principalmente, no que diz respeito à efervescência carnavalesca que exibiam, pois toda festa era, de certa forma, carnaval ou continha elementos ou fases carnavalizadores. No que diz respeito ao carnaval propriamente dito, onde continuou a existir tendeu a se tornar uma festa específica. Inclinou-se historicamente a se concentrar, no tempo e no espaço (em certos dias do ano, em determinados momentos de algumas festas, em alguns países, em cidades particulares, em áreas definidas das cidades...). Além disso, um autoproclamado "refinamento" da sensibilidade foi transformando as lamas, fezes e urinas, que usualmente se arremessavam durante os folguedos, em águas perfumadas, serpentinas, confetes ou moedinhas de chocolate.

Foram necessários muitíssimos anos de transformações na estrutura dos festejos carnavalescos para que fossem oficialmente aceitos pelas autoridades – e caíssem em quase-esquecimento. Antes disso, entretanto, não foram

poucos os soberanos, os santos e papas que se opuseram "às orgias pecaminosas". Tertuliano, São Cipriano e Inocêncio II dirigiram-se frontalmente contra o "festim diabólico", chamando-o inclusive de "maldição dos homens" (SEBE, 1986, p. 24). As repetidas condenações não mais faziam do que ressaltar inutilidade dos veredictos, bem como a popularidade da desobediência. Apenas no século XV, provavelmente movido pelo sucesso popular da festa, o papa Paulo II a incorporou ao calendário cristão. Mas isso aconteceu ao preço de uma inversão quase total do imemorial espírito pagão, como a história europeia acabou por demonstrar.

Aqui e ali persistiu até nossos dias no continente europeu algo de carnavalesco, em pontos mais ou menos isolados, que muito pouco, ou quase nada, retiveram do antigo transbordamento. A sina do carnaval na Europa não escapou à observação geral de Philippe Ariès (1978, p. 153) de que "as festas mais coletivas foram as que desapareceram mais depressa". Um levantamento efetuado em duas obras sobre festas francesas, por Maria Isaura Pereira de Queiroz (1992), mostrou que o carnaval ainda se realizava em quarenta e uma das aglomerações urbanas daquele país. Tratava-se, contudo, de um carnaval de pequenas cidades. Destas, vinte e duas tinham até dez mil habitantes e as dezenove restantes não ultrapassavam os cinquenta mil. Das vinte e três maiores cidades da França, não incluídas nessas quarenta e uma, somente duas festejavam os Dias Gordos: Estrasburgo e Nice.

Em Colônia, na Alemanha, há ainda um pálido carnaval, com festas em boates, cortejos pelas ruas, desfiles em que pessoas, vestidas como se fossem nobres, do alto das "carruagens" que as transportam, lançam moedas douradas de chocolate para aquelas que assistem ao espetáculo. Há algumas fantasias, em geral caricaturais; há críticas a personalidades locais, principalmente aos políticos. Há belas cervejadas. Há ritos de licenciosidade, como os do Weiberfastnacht, ocasião em que as mulheres estão autorizadas, uma vez

por ano, a realizar tudo o que querem e em que podem sair pelas ruas equipadas com tesouras para cortar as gravatas dos homens que vão encontrando pelos caminhos – simbolismo, aliás, que poderia constar da página número um de qualquer manual de psicanálise.

Tive oportunidade de participar da festa e de caminhar pelas ruas de Colônia, bem cedo, na manhã posterior aos folguedos. Um fato chamou particularmente minha atenção: as autoridades já se haviam apressado em eliminar todo indício da turbulência. Aliás, como não me lembrar da imagem de um prefeito do Rio de Janeiro, de vassoura em punho, pessoalmente varrendo a passarela da Sapucaí? Coisa parecida vem acontecendo nos últimos anos no Rio de Janeiro, em Copacabana, na manhã seguinte às festas de reveillon que reúnem, na escala dos milhões, multidões de moradores da cidade e de turistas para comemorar a passagem de ano e para fazer oferendas a Iemanjá (embora os velhos macumbeiros, que ao menos parcialmente inventaram esta festa neste local, já tenham sido quase completamente expulsos). Terminado o espetáculo, no Rio de Janeiro ou em Colônia, o exército da assepsia urbana, exibindo competência raramente constatável nos demais dias do ano, de imediato prepara um porvir sem quaisquer traços de excesso. E cumprindo a sua parte neste processo, os noticiários se apressarão em divulgar as estatísticas de mortos e feridos durante os dias de alegria.

Uma história geral do carnaval, infelizmente, é uma narrativa de como esta festa foi perdendo exatamente o seu lado carnavalesco, mesmo que isto se tenha dado em nome de um formidável espetáculo estético, como aconteceu no Rio de Janeiro. Salvo raras e pontuais exceções, nesta cidade, considerada como a do carnaval por excelência, esta história é o relato de como o conjunto complexo de rituais que se abrigava sob a palavra "carnaval" foi quase transformando-se em sinônimo de "desfiles de escolas de samba", em detrimento de outras manifestações.

Talvez isto signifique que o maravilhoso festival esteja em vias de ser algo paradoxalmente antagônico ao espírito carnavalesco. O cintilante desfile carioca não é somente um megaespetáculo que aparta atores, espectadores e, cada vez mais, tele-espectadores. Além de enfaticamente concentrar as atenções carnavalescas nos grupos principais em que as escolas de samba foram hierarquizadas, o desfile assumiu a forma de um concurso, de uma competição. O espetáculo passou a constituir uma batalha verdadeiramente impiedosa entre as escolas: logo após a festa, as urnas contendo os votos de certo número de jurados são abertas, as notas anunciadas solene, cerimonial e quase colegialmente, a contagem final designa a grande vitoriosa do ano e escalona vencedores e perdedores, promovidos e rebaixados. Concursos e competições, vencedores e perdedores, promovidos e rebaixados... Ora, se uma das características principais do carnaval da Idade Média sempre foi exatamente a contestação, a abolição, a ridicularização e a inversão das hierarquias, estamos então autorizados a perguntar: o que resta de carnavalesco em tudo isso?

Há outro componente da encenação com peso ainda menos carnavalesco: a disciplina que deve ser revelada pelo enorme número de dançarinos no correr de suas evoluções. O tempo do percurso é draconianamente minutizado. Um relógio digital (haverá algo menos carnavalesco?) figura em lugar de destaque, como se fosse o grande poste totêmico da celebração. Por isso, entre outros fatores, os movimentos da multidão, gigantesca e resplandecente, são minuciosamente regidos e vigiados: o mínimo deslize pode redundar em perda de tempo – isto é, de pontos – resultando em desclassificação da escola e em prejuízos financeiros (porque, neste novo carnaval, tempo também é dinheiro). Por conseguinte, não raro os diretores das alas regem as evoluções de seus contingentes, os movimentos e a velocidade com que devem ser executados, gritando com voz de comando e usando apitos, como se fossem sargentos adestrando suas tropas ou árbitros de competições

esportivas determinando os comportamentos a serem obedecidos. Em busca dessa obediência, nem sempre se excluem a obrigatoriedade de presença nos ensaios "técnicos" que ocorrem nas datas mais próximas do desfile e mesmo o emprego de alguma violência física.

Convém também não esquecer que, frequentemente, muitos dos participantes do desfile são profissionais remunerados (a porta-estandarte e o mestre-sala, certos passistas, alguns figurantes etc.). Por outro lado, não raramente os "destaques" o são em virtude de terem feito um pagamento, expresso ou não, lícito ou não. Tais retribuições costumam ser justificadas como constituindo uma remuneração compreensível e aceitável por um "trabalho" prestado, tendo-se em mente a realização de um "desfile técnico". Isto sugere o quanto o carnaval novo se embebeu de "produção", de "investimento", de "rentabilização", de "profissionalização"... e adequou-se à estrutura de poder que o gerencia – mesmo que isso aconteça sob os protestos daqueles que agora são chamados de "tradicionalistas".

Ao lado desses honorários, muitas das pessoas diretamente responsáveis pela produção da festa, por participarem da feitura das pequenas coisas sem as quais a grandiosidade do evento não seria possível – costureiras, bordadeiras, carpinteiros, pintores... – ironicamente não têm sequer os meios de se tornarem espectadores. São barrados no baile, quer seja pelos preços dos ingressos exorbitarem seus recursos, quer pelas arquibancadas, muitas vezes, terem sido construídas de modo a impedir a visão do interior do palco para quem se esforça por admirá-lo da rua, antigo domicílio da exaltação.

Fica, assim, este novo carnaval, cada vez mais uma festa para os altos estratos da sociedade e para os turistas que podem pagar para assistir ao "maior espetáculo da Terra". Os ricos e poderosos, luxuosa e comodamente estabelecidos em seus camarotes estratosfericamente caros, do alto, aplaudem o cortejo. Não raramente laudatório de instituições e potentados já sacraliza-

dos no mundo exterior ao carnaval, às vezes até mesmo recebendo o patrocínio destes, o luxo das fantasias, das alegorias, dos carros, reflete o consumo ostentatório dos que estão inseridos plenamente na sociedade capitalista, industrial e de consumo. Nesta cerimônia, as elites não fazem mais do que confirmar para si mesmas e para os demais a localização que ocupam na história e na estrutura de poder. Com bastante perspicácia, Maria Isaura Pereira de Queiroz (1992, p. 107) observou: "conscientes de seu poder, sabem que foram elas que permitiram a realização da festa e que, através das autoridades e da própria polícia, estão controlando o seu desenrolar. A própria disciplina do desfile seria, neste caso, uma prova suplementar da hegemonia das camadas superiores e da submissão das inferiores".

*

A despeito dessas observações pessimistas e sem embargo da imensa importância dessa tendência histórica extremamente preocupante, que às vezes apresenta idas e vindas – as primeiras, lentas e persistentes; as segundas, espasmódicas e fugazes – seria bom não nos esquecermos de que a loucura e o riso não desapareceram e que o ímpeto dionisíaco está sempre à espreita de uma ocasião para explodir. Quase sempre ainda são consideradas melhores e escolhidas afetivamente como vencedoras ou como favoritas populares dos desfiles as escolas de samba que façam com que o público se levante, dance e cante (Cavalcanti, 1994, p. 125). Sempre se prefere a agremiação que leve o povo a cantar e dançar junto, que faça o público escapar de si, aquela que impulsione e arrebate a vibração das arquibancadas, que arraste as pessoas na alegria transbordante e que desfaça extaticamente as oposições desfilante/plateia, ver/fazer...

Aqui e alhures, antes de tudo e sempre, o riso, a festa e a orgia são princípios que fazem pulsar a vida humana e a sociedade. Mesmo reprimidos e

manipulados, procuram renitente e infatigavelmente um modo de reviver e de se manifestar.

Referências

ARIÈS, Ph. **História social da criança e da família**. Rio de Janeiro: Zahar, 1978.

BAETA NEVES, L. F. **O paradoxo do Coringa**. Rio de Janeiro: Achiamé, 1979.

BAKHTIN, M. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento**. Brasília: UNB, 1987.

BALANDIER, G. **O poder em cena**. Brasília: UNB, 1982.

1987.

BERGER, P. **Homo Ridens**. Bologna: Il Mulino, 1999.

BERGSON, H. **O riso**. Rio de Janeiro: Zahar, 1983.

BURKE, P. **A cultura popular na Idade Moderna**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

CAVALCANTI, M. L. V. C. **Carnaval carioca**. Rio de Janeiro: UFRJ/ FUNARTE, 1994.

DUVIGNAUD, J. **Le don du rien**. Paris: Stock, 1977.

GOULEMOT, J. As práticas literárias ou a publicidade do privado. In: ARIÈS, P.; CHARTIER, R. (Org.) **História da vida privada III**. São Paulo: Cia. das Letras, 1991.

HEERS, J. **Carnavales y fiestas de locos**. Barcelona: Península, 1988.

HUIZINGA, J. **Homo Ludens**. São Paulo: Perspectiva, 1990.

PROPP, W. **Comicidade e riso**. Rio de Janeiro: Ática, 1992.

QUEIROZ, M. I. P. de. **Carnaval brasileiro**. São Paulo: Brasiliense, 1992.

SEBE, J. C. **Carnaval, carnavais**. São Paulo: Ática, 1986.

RELATO

Por Fábio Fonseca de Castro

Divido este comentário em quatro partes. Na primeira delas procuro discutir o que me parece ser uma das questões problemáticas do texto e que se refere à ausência geral de contextualização do problema abordado. Em seguida, abordo outro ponto que me parece problemático e que diz respeito ao uso de uma abordagem reducionista, em geral arriscada, quando empregada na abordagem de objetos e processos culturais e comunicativos. Na terceira parte do comentário, ressalto alguns aspectos relacionados à estrutura do texto e, por fim, na quarta parte, relaciono elementos que, a meu ver, merecem destaque por suas proposições.

1 O problema da ausência de contextualização

A primeira questão que gostaria de levantar diz respeito ausência geral de contextualização do debate empreendido. Esse problema pode ser colocado em referência a diferentes elementos presentes no artigo, dentre os quais gostaria de destacar quatro:

1.1 Em relação ao "desaparecimento" do que identifica como sendo o "duplo modo medieval de experimentar o mundo"

Rodrigues afirma que "Paulatinamente, contudo, o duplo modo medieval de experimentar o mundo tendeu a desaparecer" (p. 3), e que "A cultura

do riso livre e libertador que o bobo representava começou lentamente a ceder lugar a uma visão de mundo impregnada de medo, de docilidade, de resignação, de fingimento, de violência, de intimidação, de ameaças, de interdições, de exigências, de aterrorizações, de tremores, de contenções" (p. 3).

O processo descrito, em si mesmo, é intrigante e abre caminho para importantes considerações sobre as transformações socioculturais experimentadas por algumas sociedades, mas, pode-se indagar, a que sociedades e a que tempo histórico, exatamente, o autor se refere? O artigo não oferece uma contextualização histórica que nos ajude a compreender esse cenário. Por que e como isto aconteceu? Onde e em que contexto?

Penso que generalizar esse processo pode prejudicar a compreensão da cultura em sua complexidade, reforçando, com isso, uma tendência em perceber a dinâmica cultural de uma maneira etapista – e, portanto, com certo determinismo, como se os fenômenos observados fossem semelhantes a todas as experiências históricas.

Assim, seria possível indagar: o que significa esse "paulatinamente"? Esse "cedeu lugar"? Essas adjetivações alinhadas no segundo excerto que destacamos?

Em relação à cultura do riso, por exemplo, seria possível colocar, lado a lado, o papel desempenhado pelos bufões de corte numa Castela severa dos primeiros Habsburgos e os bufões da nobreza do vale do rio Loire, no tempo de Rabelais?

É possível compreender, por exemplo, a stultifera navis – a nave dos loucos – que abundam nos relatos medievais franceses, com seu papel crítico e corrosivo da mesma maneira que a stultifera navis pintada por Bosch e que pertence a outra tradição de crítica social?

Sendo até mais específico: a condenação do riso elaborada pelo espírito calvinista, em Genebra, foi da mesma natureza que a condenação do riso elaborada por um protestantismo não calvinista, como aquele descrito por Fatio e Widmer (1986)?

1.2 Em relação às subjetividades protestante e católica

O texto também agrega certa extemporaneidade em relação à subjetividade religiosa, que, como se sabe, nunca foi experimentada, da mesma maneira, por sociedades diferentes, inclusive dentro do mesmo credo.

Rodrigues afirma, por exemplo, que "Os reformadores católicos, bastante menos radicais que os protestantes, geralmente não chegavam a atacar as formas tradicionais e populares de culto e de religiosidade" (p. 4). Porém, faltam referências que amparem esta afirmação. Sem essas referências e sem maiores referências sobre as epocalidades históricas evocadas pelo artigo, somos tentados a lembrar inúmeros episódios em que se deu, justamente, o processo contrário, ou seja, em que a Igreja Católica atacou, sim, e de maneira extremamente radical, as formas tradicionais e populares de culto e de religiosidade.

Da mesma maneira, utiliza Weber – sem precisar a fonte – e especificamente a tese do "ascetismo mundano", para defender a ideia de que a ética dos reformadores se fundava em elementos como "decência", "diligência", "gravidade", "modéstia", "ordem", "prudência", "razão", "autocontrole", "sobriedade" e "frugalidade". Ora, ainda que, de um ponto de vista geral esses qualificativos tenham sido usados por Weber para referir a ética protestante, o próprio Weber, embora não na "Ética protestante e o espírito do capitalismo" e sim em "Economia e sociedade", assinala a riqueza de nuances, inclusive contradições, existentes entre as diferentes experiências protestantes.

São bem conhecidos, na história cultural, por exemplo, os trabalhos de Pitassi (1992) e Joutard (2002) que analisam as diferenças de modelos éticos existentes entre as famílias protestantes huguenotes de Lyon e aqueles presentes nas famílias de mesmo credo de Bordeaux. Da mesma maneira, é evidente as contradições entre os protestantes calvinistas de Genebra e os de mesmo credo de Amsterdã.

Penso que generalizar a experiência social acarreta um ônus grande para a pesquisa em cultura, porque descontextualiza o conflito cultural nos seus micro-espaços, em suas relações de poder mais evidentes, que, elas, não estão na generalidade, mas sim na especificidade.

1.3 Em relação ao processo histórico de redução do papel sociossubjetivo do riso

Faltam elementos, ao texto, que ajudem a perceber melhor esse processo, que consiste, na prática, no núcleo duro do trabalho. Talvez falte uma abordagem genealógica dos conceitos centrais do texto, como o riso e o sério. Talvez falte uma sistematização mais precisa da colocação do problema. Talvez faltem exemplos, que, ilustrando a discussão, possam auxiliar na compreensão do problema. Quando afirma, por exemplo, que, em sua transformação sociomorfológica,

> o riso passou a ser simples "disfunção" fisiológica; "contraste" entre perfeição e imperfeição; "reforço" da solidariedade do grupo; "transgressão" de uma regra já existente; "atenuante" das relações hierárquicas; "liberação" de uma pressão anterior; "quebra" de uma expectativa; "invasão" inesperada no território do sério; "fuga" de uma realidade; "defesa" contra a morte; "falta" de propriedade; "descarga" de uma energia psíquica bloqueada... (p. 6)

encontramos um processo social interessantíssimo, mas desamparado de evidências, desprovido de marcos referenciais que possam ajudar na sua compreensão como um fenômeno histórico e cultural. Esses marcos, no

entanto, existem e estão disponíveis. Penso em Le Goff (2006; 2008), é claro, mas também nos "legoffianos" que estudaram diretamente o riso (TRÉDÉ, 1995; LETHIERRY, 1997) e no seu intérprete americano mais conhecido, Classen (2010).

1.4 Em relação à categoria social dos "moralistas"

Sem desejar alongar a apresentação dessa questão da ausência de contextualizações para as questões levantadas no texto, quero acrescentar, brevemente, apenas para constar, a falta de aprofundamento em relação a algumas categorias usadas no trabalho. Refiro-me, particularmente, à categoria social dos "moralistas", utilizada na página 5: Quem são eles?, qual a sua condição histórica?, qual a sua morfologia social?, qual o seu papel no processo descrito?

2 O problema do reducionismo

O problema da ausência de contextualizações, o qual pode ser compreendido, também, como uma problema de generalização dos processos sociais descritos, caminha a par com um problema análogo, que diz respeito, talvez, já a uma consequência dessas generalizações: o problema do reducionismo na interpretação dos fatos sociais observados.

Gostaria de ressaltar três momentos, ou aspectos, do artigo, nos quais vejo presente esse reducionismo: na abordagem que faz do processo cultural como uma relação dualista; na maneira como compreende a "festa" e no uso dado à noção de "carnaval".

2.1 A questão da dualidade

O artigo é movido por uma proposição que pensa o processo cultural como uma dinâmica basicamente dual: "Com intensidades diferenciadas segundo os tempos e as camadas sociais, duas culturas coexistiam na mentalidade e na sensibilidade dos homens e das mulheres da Idade Média" (p. 1) e "A mentalidade do homem medieval englobava então os dois aspectos da vida e do mundo" (p. 2).

Essa percepção incomoda pela falta de uma especificação melhor de seu conceito de cultura. Incomoda no sentido de permitir indagações como: o que o autoriza a compreender cultura como uma "dinâmica basicamente dual"? Essa dualidade não simplificaria, em demasia, o processo social?

Esse procedimento gera a impressão de que o texto é movido por uma disposição metafísica clássica, tradicional, de matriz platônico-aristotélica, sem levar em conta o debate sobre o processo cultural que decorre da crítica dessa matriz e que, para além de Nietzsche e Heidegger, seus primeiros enunciadores, encontra um eco forte em diversas tradições críticas contemporâneas – extensivo listá-las – da compreensão dos fenômenos culturais.

2.2 A questão da festa

A mesma dinâmica reducionista ocorre quando Rodrigues procura conceituar a "festa" e qualificar suas mutações: "As transformações das festas, inclusive as carnavalescas, foram também amenizando ou mesmo abolindo a indistinção de estratificação social e econômica" (p. 7). Também aqui falta uma relativização das variáveis apresentadas e, talvez, uma abordagem mais antropológica, e, portanto, relativista, do fenômeno estudado.

Na verdade, no momento em que o texto aborda a "festa" vê-se tomado, repentinamente, por um referencial marxista que não está presente, e nem anunciado, na estrutura metodológica do artigo: "[as transformações das festas] Passaram a circunscrever as confraternizações à mesma classe social ou a consentir jocosidades apenas na direção dos superiores para os subalternos. Quando toleradas, a tendência geral foi segregar as festas dos pobres, encaminhando-as para espaços distantes" (p. 7).

O problema de interpretar a experiência social da festa como um conflito de classes é que, dessa maneira, se reduz as dimensões subjetivas presentes na dinâmica cultural a uma perspectiva objetivista, que dissimula a variação interna de conflitos que, efetivamente, constitui o processo cultural.

Parece se tratar do mesmo problema que Barbero denominou "etnocentrismo de classe" e que se refere à interpretação, comum a certas escolas de interpretação dos fenômenos culturais, do pensamento de Marx de que as ideias dominantes de cada época são as ideias da classe dominante como, uma sugestão de que as classes dominadas não são capazes de produzí-las.

Nesse sentido, também vale recuperar Thompson, para quem uma classe social é um modo de experimentar a existência social, e não um recorte quase matemático em relação aos meios de produção. Ou seja, a percepção de que classe é uma categoria histórica, mais que uma categoria econômica.

O que quero dizer, recuperando esse tema, é que trabalhar a cultura de grupos e classes requer uma disposição, enfim, de refletir sobre a experiência social sem os limites impostos pelo culturalismo.

2.3 A questão do carnaval

A terceira forma de reducionismo que gostaria de destacar, no texto, diz respeito à noção usada para apresentar o tema do "carnaval". Por exemplo, quando Rodrigues coloca que "Com o correr dos séculos, as festas, principalmente as de explosividade carnavalesca, passaram a limitar aquilo que pudesse ser objeto de brincadeiras, deboches e provocações consentidas" (p. 8).

Podemos indagar: o que é, exatamente, "explosividade carnavalesca"? Numa primeira leitura, essa expressão sugere que apenas o carnaval, a festa denominada "carnaval", possui "explosividade". Seria bom definir esse conceito. Há certo etnocentrismo aqui, quando fica evidente que a noção de carnaval empregada no artigo tem por referência o carnaval carioca:

> Uma história geral do carnaval, infelizmente, é uma narrativa de como esta festa foi perdendo exatamente o seu lado carnavalesco, mesmo que isto se tenha dado em nome de um formidável espetáculo estético, como aconteceu no Rio de Janeiro. Salvo raras e pontuais exceções, nesta cidade, considerada como a do carnaval por excelência, esta história é o relato de como o conjunto complexo de rituais que se abrigava sob a palavra "carnaval" foi-se quase transformando em sinônimo de "desfiles de escolas de samba", em detrimento de outras manifestações (p. 10).

Ora, o que autoriza o autor a referir o carnaval carioca, ou melhor, a experiência social do carnaval carioca, sem se sentir obrigado a especificar a respeito de qual carnaval, exatamente, está se referindo. O que o autoriza a pretender ser compreendido a partir de sua própria vivência sem especificar o que é essa vivência? O que o autoriza a imaginar que o carnaval constitui uma

mesma experiência para todos – ou mesmo para todos os brasileiros? O que o autoriza a pensar que o carnaval carioca, enfim, constitui uma experiência dominante de carnaval?

Será que é a midiatização do carnaval que o autoriza? Será que é a abordagem hegemônica do carnaval pela mídia que o autoriza? Se for isso, penso que o eixo da problemática "comunicação e cultura" está gravemente descentrada e perigosamente concentrada sobre uma perspectiva funcionalista e, talvez, determinista.

Pessoalmente, consigo perceber "explosividade" em várias festas populares. Aliás, posso referir várias festas, tradicionais, arcaicas, sedimentares ou absolutamente contemporâneas, que sejam prenhes de "explosividade".

Destaco o seguinte trecho do artigo para que essa situação seja melhor compreendida:

> Assim o destino das festas em geral no Ocidente: elas foram se limitando em número, em duração, em tipologia, em intensidade e principalmente no que diz respeito à efervescência carnavalesca que exibiam, pois toda festa era de certa forma carnaval ou continha elementos ou fases carnavalizadores (p. 8).

Encontro aí uma percepção reduzida do que seja o carnaval. As sociedades contemporâneas diversificam muito essas festas. Não só pelas micaretas, mas pelos shows, pelas festas de bairro, bailes da saudade, festas de aparelhagem etc. Há muitas experiências sociais de extravasamento que podem ser consideradas como fazendo para da tipologia da festa e do riso. Há muita polissemia nas festas contemporâneas. Elas são múltiplas.

3 O problema estrutural

Há também problemas estruturais do texto: elementos conceituais que aparecem tardiamente e que, se estivessem posicionados no seu início, poderiam ter contribuído para uma discussão mais aprofundada da proposta.

O primeiro desses elementos é o tema do "ímpeto dionisíaco" (p. 1). É um conceito estruturante para a ideia de dualidade cultural, importante nas primeiras páginas do artigo mas, que, em seguida, não é utilizado na análise do processo.

Outro elemento se coloca no plano teórico e diz respeito ao uso de Propp (1992). É um autor importante, que diz muito sobre a festa e o riso, mas que não é desenvolvido. Ele surge na página 6 do texto, brevemente, e não retorna. Um terceiro elemento é a noção de ética. Rodrigues menciona "as duas éticas" do Ocidente mas não as desenvolve. Talvez fosse interessante, de alguma forma, acrescentar uma definição, ou uma genealogia, dessas duas experiências éticas para que possamos compreender melhor o texto.

4 Pontos intrigantes a destacar

Enfim, gostaria de destacar alguns pontos do artigo que, me parecem, abrem consideráveis espaços críticos e estimulantes para a reflexão sobre as relações entre cultura, comunicação e sociedade.

Eles são os seguintes: a fenomenologia do bobo de corte, à qual seria possível confrontar, talvez, com a figura cultural do Xamã; a especialização da comicidade e do humor; a questão do riso na televisão e, consequentemente, na sua forma midiática e a percepção das dinâmicas de mercantiliza-

ção da experiência social de mercantilização do carnaval do Rio de Janeiro, um debate que pode auxiliar a compreender outras mercantilizações da festa.

Pensar a cultura movido pelo espírito generalista que, de alguma forma que ainda não compreendemos, assombra a pesquisa em comunicação, pode levar a uma situação de anacronismo que resulta numa nova formatação para o culturalismo.

Nesse sentido, penso que fazer pesquisa em cultura e comunicação não consiste em tratar de objetos culturais a partir de epistemologias sedimentadas na pesquisa sobre comunicação, mas, efetivamente, fazer uma prospecção transdisciplinar. Não consiste, assim, em abordar objetos que possam ser descritos como "culturais", do ponto de vista comunicativo, mas compreender a contiguidade, talvez absoluta, entre a natureza comunicativa dos fenômenos culturais e a natureza cultural dos fenômenos comunicativos.

Referências

CLASSEN, Albrecht (Ed.) **Laught in the middle ages and in the early modern times**. Epistemology of a fundamental human behavior, its meanigs and its consequences. Berlim/ Nova York: Walter de Gruyter GmbH, 2010.

FATIO, Olivier; WIDMER, Gabriel Philippe. **Confessions et catéchismes de la foi réformée**. Genebra: Labor et Fides, 1986.

JOUTARD, Philippe. **Réseaux huguenots et espace Européen (XVIe–XXIe siècle)**. v. 123, n. 1 (2002), p. 111-129.

LE GOFF, Jacques. **Em busca da Idade Média**. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.

_____ . Uma longa Idade Média. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.

LETHIERRY, Hughes (Ed.) **Savoirs en rire**. Um gai savoir (vérité et sévérité). Paris/Bruxlas: De Boeack & Larcier, 1997.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. **Dos meios às mediações**. Comunicação, cultura e hegemonia, 2. ed. Rio de Janeiro: UFRJ, 2003.

PITASSI, Maria-Cristina. **De l'Ortodoxie aux Lumières**. Geneve 1670-1737. Genebra: Labor et Fides, 1992.

TRÉDE, Monique *et al*. **Le rire des anciens**: actes du colloque international. Université de Rouen, École normale supérieure, 11-13 janvier, 1995.

TOMPSON, Edward Palmer. **The making of working class**. Nova York: Pantheon Books, 1963.

As guitarradas paraenses: um olhar sobre música, musicalidade e experiência cultural[1]

Fábio Fonseca de Castro[2]

Resumo: O artigo discute a mediação cultural presente nas "guitarradas", gênero musical paraense de expressivo sucesso popular, que tem sido midiatizado de maneira cotidiana e significativa no espaço regional. Observando a cena musical construída em torno das "guitarradas", o artigo discute a dimensão sociocultural do fenômeno, percebendo como ele produz experiências coletivas sensíveis, estéticas, comunicativas e que, em consequência, impactam sobre a produção de narrativas identitárias, com sua inerente dimensão política. Para compreender esse fenômeno propõe-se uma abordagem centrada em dois elementos: a compreensão da cultura enquanto experiência intersubjetiva e enquanto processo de sociabilidade.

Palavras-Chave: *Música. Intersubjetividade. Sociabilidade.*

1 Trabalho apresentado ao Grupo de Trabalho Comunicação e Cultura do XXI Encontro da Compós, na Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, de 12 a 15 de junho de 2012.

2 Professor e pesquisador do Programa de Pós-graduação Comunicação, Cultura e Amazônia, da Universidade Federal do Pará. Doutor em sociologia pela Universidade de Paris 5. Email: fabio.fonsecadecastro@gmail.com.

1 Introdução

A intensa vida musical de Belém do Pará consiste numa superposição de diversas cenas culturais, em geral efervescentes e complexas: cenas de música erudita, festas "de aparelhagem", bailes da saudade, shows, casas de choro, festas de vizinhança são apenas alguns espaços de socialização, sobre os quais se superpõem processos de midiatização que envolvem o rádio, a internet, a reprodução em suporte digital e digital locativo e uma infinidade de ritmos, práticas e estilos: carimbó, merengue, cúmbia, toadas, rock, lambada, guitarradas e as muitas formas do "brega" – pop, techno, melody etc.

Percebe-se uma superposição de elementos que, para efeito de compreensão de um observador desse conjunto de processos, têm, pelo menos, três dimensões a serem consideradas: em primeiro lugar, espaços de interação social centrados na experiência musical; em segundo lugar, processos de midiatização, que envolvem mídias convencionais e digitais; em terceiro lugar, práticas de mediação cultural, que tomam forma de ritmos, gostos, conteúdos artísticos, formas estéticas, diálogos e reciprocidades musicais.

Porém, do ponto de vista da experiência social do indivíduo presente nessa cena – do indivíduo que, simplesmente, vivencia essa cena, sem qualquer necessidade de percebê-la de forma esquemática ou de interpretá-la – essas três dimensões conformam uma mesma dinâmica, uma mesma, digamos assim, experienciação de um estar e sentir, em comum, o mundo.

Tentarei, neste artigo, agregar alguns elementos, dentre teóricos e observativos, buscando compreender a experiência da cena musical de Belém. Desejo compreender como essa experiência coletiva, social, da música, conforma, ou ensaia conformar, uma estética da participação, do sentir-junto, do vivenciar. No caminho, proponho uma reflexão sobre a dimensão sensível e estética da experiência coletiva – ou melhor, da maneira como um ouvir-com

e um dançar-com, se tornam, enquanto prática de sociabilidade, um identificar-se-com, um ser-com-outros.

Para fazê-lo, destaco um dos muitos elementos pertencentes à cena musical belemense, as guitarradas. Escolhi esse elemento por considerá-lo ilustrativo das dinâmicas locais de sociabilidade em torno da cultura, com grande capacidade de produzir coesão de referências e produções de identidade e de vinculo social e, assim, de produzir experiências coletivas sensíveis, estéticas.

Qualquer sociedade possui experiências coletivas em torno da música, com processos de sociabilidade e dinâmicas intersubjetivas próprias. Nesse sentido, a cena musical que envolve as guitarradas não se configura como um processo social original e não deve, assim, ser compreendido. Porém, é possível observar alguns elementos de diferenciação que lhe dão um caráter próprio, em relação, num plano mais aberto, a outras cenas musicais contemporâneas e, num plano mais fechado, a outras cenas culturais e musicais amazônicas – e, especificamente, em função do papel peculiarmente ativo e complexo do estado do Pará no contexto cultural amazônico – a outras cenas culturais e musicais paraenses.

Esses elementos de diferenciação seriam os seguintes:

1. a relação entre gêneros e subgêneros culturais e, especificamente musicais, existentes no Pará;
2. as dinâmicas dialógicas que envolvem a experiência sensível dos ouvintes e músicos;
3. as aspectos midiáticos do consumo musical paraense;
4. a inter-relação entre música, ouvintes e os demais processos culturais do estado;
5. as processos de mediação entre a escuta individual e a escuta coletiva;
6. as redes de mediação e midiáticas existentes no Pará;

7. a dimensão performática da cena musical paraense;
8. a relação entre a vida cotidiana e sua representação sensível por meio da música;
9. a produção de narrativas identitárias coletivas a partir da música;
10. os rituais de reconhecimento da experiência sensível;
11. a produção e a partilha de referenciais e sentimentos identitários.

Importante esclarecer que não é objetivo deste trabalho demonstrar esses elementos de diferenciação. Procuro referi-los para evidenciar que sua presença, na cena musical observada, conforma, a essa cena, como uma experiência social de efervescência, ou seja, um processo ativo, particularmente dinâmico, capaz de envolver toda uma sociedade.

2. A dimensão culturalista

Minha observação parte da compreensão de que os processos contemporâneos de mediação da experiência social têm nas práticas e objetos culturais um fator de coesão privilegiado e de que a dimensão tecnológica desses processos de mediação, que podem ser compreendidos como processos de midiatização, desempenham um papel facilitador e propulsor das cenas culturais alternativas, periféricas e contra-hegemônicas.

Para situar melhor esse ponto de observação, faço o caminho inverso ao desse enunciado, começando por definir a noção de cena cultural periférica. Por tal, pode-se compreender uma cena cultural marcada por processos de mediação alternativos, em relação à indústria hegemônica. É o caso da cena cultural paraense, na medida em que, distante dos grandes centros de reprodução de conteúdos e de midiatização, conforma um espaço com grande

dinamismo interno, tanto nos seus aspectos criativos como nos seus aspectos industriais e midiatizados, pois nela se encontra a variedade e a intensidade na produção de conteúdos culturais, um ciclo de produção e distribuição de conteúdos pró-ativo e diversos e, por fim, um mercado complexo e dinâmico. Uma cena cultural periférica, assim, não equivale a uma cena cultural satélite dos espaços culturais dominantes, mas uma cena cultural contra-hegemônica.

A emergência de cenas culturais periféricas tem sido facilitada, na contemporaneidade, por uma conjuntura marcada por dois elementos centrais, um de ordem política e outro de ordem tecnológica.

O elemento de ordem política consiste na crescente valorização da dimensão cultural da realidade, o que se dá por meio de axiomas culturalistas que têm o efeito de culturalizar a economia e a política e, em consequência, de politizar e economicizar a cultura. Elhajji e Zanforlin (2009, p. 2) observam esse processo como sendo parte de um "reordenamento das coordenadas do real", que teria por resultado "uma formidável deflagração de narrativas, manifestações identitárias e padrões estéticos; dando voz e vez à periferia, aos grupos historicamente marginalizados, aos subalternos e aos discriminados e ostracizados de todo tipo".

Esse processo parece ter origem na ruptura das grandes narrativas ocidentais que, segundo Lyotard (2002), engendram a pós-modernidade e que são coetâneos às descolonizações, ao feminismo e às contestações às ordens econômicas e identitárias dominantes. Um processo de contestação ao padrão civilizacional supostamente universal imposto pela modernidade e por suas racionalidades, que, em seu curso, acaba por substancializar a noção de cultura, permitindo o surgimento e a valorização de novos atores, novas identidades e novas hibridações.

O elemento de ordem tecnológica, por sua vez, resulta das dinâmicas de convergência, barateamento e acessibilidade dos instrumentos de produ-

ção simbólica, que permitem a multiplicidade dos atores do campo cultural e a agilidade e intensidade na distribuição dos conteúdos. Um processo que, segundo Escosteguy (2009, p. 1), leva ao "esmaecimento das fronteiras entre produção e recepção, através da convocação cada vez mais crescente dos receptores para participarem da esfera da produção", processo esse que "altera as regras, as lógicas, os processos e os produtos na medida em que a produção das mensagens passa gradativamente para as mãos dos receptores".

Esse esmaecimento de fronteiras possibilita múltiplas formas de acesso e consumo, novas sociabilidades em torno da cultura e as efervescências que conformam algumas cenas culturais.

O ponto de partida que organiza minha observação das guitarradas, ou melhor, da cena musical paraense a partir das guitarradas, se insere na tradição hermenêutica, que compreende que a conformação da experiência social, bem como a produção, recepção e reprodução das formas simbólicas, sempre implicam em um processo de contextualização e interpretação socialmente partilhado. Parto da ideia de que a experiência da cultura, sob a forma de produtos estéticos midiatizados, ocorre em contextos espaço-temporais particulares. Esses contextos permitem não apenas a produção do sentido sensível – estético – mas, igualmente, por meio desses sentidos sensíveis, a produção de sentidos identitários, e, portanto, políticos.

3 As guitarradas paraenses

As guitarradas são composições instrumentais caracterizadas pela fusão de três ritmos principais, a cúmbia, o merengue e o carimbó, com notas de choro, maxixe e influência do rock da Jovem Guarda. A guitarra tem, nas composições, uma função solística imperativa. Dos gêneros latinos, as guitar-

radas paraenses captam, centralmente, a dinâmica dos harpejos. Na música latina, sobretudo caribenha, essa dinâmica é demarcada pelos instrumentos de sopro, com fraseados musicais sincopados. Sua transposição para o gênero paraense se dá por meio da substituição dos sopros metálicos pelas cordas elétricas, preservando a estrutura melódica desses ritmos, num desenho sempre sincopado.

Historicamente, o gênero surgiu nos anos 1970, no baixo rio Tocantins. De início, era superposto à lambada, mas dela se distanciou ao apresentar a marcação solística da guitarra e a vocação instrumental. O marco referencial do gênero foi o LP Lambada das quebradas, de Joaquim Vieira (Mestre Vieira), gravado em 1976, nos estúdios Rauland, em Belém, e lançado dois anos depois, pela Continental. Em 1980 o empresário e músico Carlos Santos, proprietário da Gravason (selo musical, gravadora e também distribuidora), de Belém, propôs a outro compositor, Aldo Sena, que seguia a orientação musical aberta por Joaquim Vieira, a gravação de um disco denominado Guitarradas, sob o pseudônimo de Carlos Marajó. Esse LP foi distribuído, mas com direitos autorais cedidos ao próprio empresário Carlos Santos (LOBATO, 2001).

Sucesso popular, surgiram, em 1981 e 1982, Guitarradas volume 2 e Guitarradas volume 3. Vários compositores, dentre os quais Joaquim Vieira e Aldo Sena, assinaram as composições desses discos, sempre com o pseudônimo de Carlos Marajó e cessão dos direitos autorais ao empresário (LOBATO, 2011). Porém, apesar da boa recepção do gênero, as guitarradas foram eclipsadas pelo sucesso da lambada, ao menos até a gravação e lançamento, em 1997, de Guitarras que cantam, o primeiro CD de Chimbinha, que mais tarde se tornaria nacionalmente conhecido ao fazer par com a esposa, Joelma, no grupo musical Calypso.

Chimbinha que tocava desde 1985 na cena musical de Belém, era conhecido, localmente, pelos solos de guitarra, aplicados, seguindo a tradição de

Vieira e Sena, no gênero localmente conhecido como brega pop. Com grande sucesso e reconhecimento local, Chimbinha participou de mais de 600 diferentes discos gravados em Belém, como arranjador, antes mesmo do sucesso nacional do grupo Calypso (Lobato, 2001). Sua ação na cena musical belemense deu um novo fôlego às guitarradas, cuja história e formação foi investigada a partir 2001 pelo músico Pio Lobato.

Os Mestres da Guitarrada, compreendidos como um grupo musical, mas também como um show e como ação cultural ampla, resultam do projeto de pesquisa e ação de Pia Lobato, instrumentista da banda de rock belemense Cravo carbono.

Em 2003, Lobato reuniu os três principais expoentes do gênero, Aldo Sena, Curica e Joaquim Vieira, num show que se tornou uma referência importante na cultura local, porque era a primeira vez que os três Mestres subiam juntos num palco. O show resultou no CD Mestres da guitarrada lançado em 2004, produzindo um imediato efeito de audiência na cena musical paraense, uma febre de recuperação do gênero e, ainda, uma efervescência cultural com impacto sobre a coesão social, a produção de narrativas identitárias e as práticas de consumo cultural. Em 2008 os Mestres voltaram a se reunir para a gravação de um novo título, o álbum duplo Música Magneta, o qual inovou, em seu processo de midiatização da experiência musical por meio da prática de reunir, além das faixas originais, presentes em um dos CDs, um CD inteiro com remixes de DJs, produtores e músicos de todo o país, numa leitura híbrida que constituiu, efetivamente, uma forma de elogio da hibridez na conformação da experiência musical e cultural. Mais recentemente, Aldo Sena e Curica lançaram o CD Guitarradas do Pará e Joaquim Vieira retomou sua carreira solo.

Mestre Vieira ocupa uma posição, no imaginário local, de mestre dos mestres da guitarrada. Além de ser o mais velho dos três membros do grupo,

foi o seu LP, de 1978, Lambadas das quebradas, que demarcou os limites do gênero. Veira apresenta uma característica de forte influenciado do choro. Seu talento musical, revelado ainda na infância, tem uma dimensão multi-instrumentista: do bandolim, seu primeiro instrumento, com o qual fez às vezes de virtuose infantil nas cenas culturais do baixo Tocantins, passou ao banjo e, em seguida, ao cavaquinho, violão e aos instrumentos de sopro, dentre os quais, principalmente, o saxofone. No início dos anos 1970 chegou à guitarra e, de uma forma inventiva, não convencional, à guitarra elétrica. Inventiva em função do fato de que, vivendo numa vila sem energia elétrica, Barcarena, fabricou ele próprio, com autofalantes de rádios desmontados, alimentados por baterias de caminhão, um amplificador caseiro.

O instrumento constituiu um grande impacto local, e foi reproduzido em toda a região, tornando seu criador bastante conhecido. Mestre Vieira gravou dezessete LPs em sua carreira solo, até 2003, todos eles com grande aceitação nas camadas populares da população paraense.

Mestre Curica, por sua vez, cresceu na periferia ribeirinha de Belém, o bairro do Jurunas, conhecido pela cena musical rica, notadamente marcada pela música de Mestre Verequete, um dos maiores nomes do carimbó e da expressão musical paraense, fundador do tradicional grupo de carimbó de "pau e corda" Uirapuru. Compositor prolixo e multi-instrumentista, também muito influenciado pelo choro, Curica foi o principal arranjador dos álbuns de Verequete e várias composições suas foram gravadas – e se tornaram conhecidas – na voz da cantora Nazaré Pereira.

Mestre Aldo Sena, enfim, o mais novo dos três, recebeu uma influência direta de mestre Vieira de Barcarena. Habitante de uma cidade próxima a Barcarena, porém mais desenvolvida e conhecida pela cena musical ativa, Igarapé-Miri, ele fez parte da banda Populares de Igarapé-Miri, primeiro grupo de lambada do Brasil, criado no início da década de 1980.

Observando a dinâmica cultural relacionada à experiência social de produção e consumo das guitarradas fica evidente o papel dos processos de midiatização na sua conformação. Entendo por midiatização as formas e práticas de reprodutibilidade técnica de conteúdos. Na sociedade contemporânea essas formas e práticas ganham agilidade e potência, tanto de difusão como de convergência, dessa maneira impactando sobre a coesão social e a formação das narrativas identitárias.

As formações culturais da sociedade contemporânea são amplamente relacionadas aos processos de midiatização – os quais não devem ser compreendidos como uma dinâmica baseada na separação entre atores sociais e seus papéis como emissores, intermediários e receptores através de meios – mas, ao contrário, como uma dinâmica híbrida, estruturada sobre fluxos múltiplos.

4 Cultura como experiência intersubjetiva e como sociabilidade

O sucesso das guitarradas na cena cultural paraense pode ser compreendido, como referi acima, como um fenômeno de mediação e de midiatização cultural e, dessa maneira, como um fenômeno de coesão social e de sociabilidade que produz experiências coletivas sensíveis, estéticas, e que, em consequência, impacta sobre a produção de narrativas identitárias, com sua inerente dimensão política.

Para compreender esse fenômeno proponho uma abordagem centrada em dois elementos: em primeiro lugar, a compreensão da cultura enquanto experiência intersubjetiva e, em segundo lugar, a compreensão da sociabilidade como mediação – e midiatização – dessa experiência.

O primeiro elemento diz respeito à compreensão da cultura, ou do processo cultural, como experiência intersubjetiva. O que é experiência cultural, qual a sua dimensão intersubjetiva? Comecemos com uma descrição do sentido de experiência no horizonte do pragmatismo de Dewey, passando em

seguida para uma observação a respeito do sentido de intersubjetividade na experiência cultural a partir de Schutz.

Segundo Dewey (2010), como se sabe, a experiência não é algo vinculado exclusivamente ao conhecimento, ao "ter experiência de algo", ao "saber algo", mas sim um processo relacionado à ação, muitas vezes à vida cotidiana e ao senso comum e, também, um processo relacional e interativo entre diferentes sujeitos, e não, como convencionalmente se coloca, um processo pessoal e íntimo. Disto resulta que a experiência é uma ação social impessoal, necessariamente interativa – e, creio que podemos acrescentar, comunicativa.

Ainda, segundo Dewey (2010), é possível ter individualmente ou coletivamente a experiência, mas, mesmo no caso de que ela se dê individualmente, não será, jamais, a experiência própria de alguém, mas a experiência coletiva em alguém. Essa percepção não está distante do debate que Benjamin (1984; 1989) faz a respeito da experiência vivenciada individualmente – a Erlebeniss – e a experiência vivenciada coletivamente – a Erfahrung – sobre a qual pesam interações e mediações simbólicas comuns ao grupo.

A compreensão do que seja a experiência no pragmatismo de Dewey também está presente na sociologia fenomenológica de Schutz. Embora pragmatismo e sociologia fenomenológica não se tenham constituído a partir de referências mútuas, há uma evidente afinidade entre essas duas tradições de pensamento. A diferença entre elas consiste no fato de que a abordagem pessoalista e filosófica do tema da experiência por Dewey é deslocada para uma percepção sociológica e não necessariamente filosófica, mas sim metodológica, em Schutz.

Schutz (1967) compreende o fato social como um evento experimentado de forma coletiva, por meio de um processo de construção referenciada das vivências a partir de saberes (experiências) sedimentadas e/ou em processo de sedimentação na vida social. Dessa maneira, a experiência constitui

uma dinâmica intersubjetiva: não é a coesão de subjetividades individuais, mas, simplesmente, um processo coletivo.

Schutz reflete sobre como se forma a experiência social, elaborando uma análise constitutiva da experiência, que, em seus desdobramentos, resulta numa teoria fenomenológica da cultura. Seu pensamento parte da noção de tipos ideais de Weber e da reflexão husserliana de que a tipificação é o processo fundamental pelo qual o homem conhece o mundo, bem como a ideia complementar de que essas tipificações, que também podem ser compreendidas como senso comum, estão em contínua transformação.

Três noções conformam a base dessa teoria: reservas de experiência, tipicalidade da vida cotidiana e estruturas de pertinência. A noção de reservas de experiência se refere à sedimentação dos saberes herdados pelo indivíduo, seja por meio de suas experiências próprias, seja por meio de seus educadores – independentemente de que sejam de natureza prática ou teórica (SCHUTZ, 1987). A segunda noção, a de tipicalidade da vida quotidiana, é contígua à primeira: refere-se ao modo pelo qual as diversas experiências sociais se conformam com base num modelo anteriormente estabelecido. A terceira noção, a de estruturas de pertinência, refere-se às formas de controle, pelos indivíduos, das diversas situações sociais. Reservas de experiência, tipicalidades da vida cotidiana e estruturas de pertinência conformariam, segundo Schutz, a cultura. Elas seriam herdadas socialmente. Porém, também seriam reelaboradas, continuamente, ao longo do processo social.

Compreendendo a cena musical que envolve as guitarradas como uma experiência de natureza intersubjetiva, podemos observar uma situação de ação social em curso: a cena se autoproduz, tipificando-se.

É uma cena que possui reservas de experiência, à medida em que se situa num contexto musical muito mais amplo, compreendendo-se como parte desse contexto e com ele dialogando em permanência. Ela também tipi-

fica a vida cotidiana, pois encena formas de um sentir comum, comunitariza a percepção do belo e reforma significações identitárias. Por fim, é uma cena musical que produz e reproduz estruturas de pertinência, por meio da codificação dos limites de seus processos e procedimentos: as guitarradas são ouvidas, dançadas e ressignificadas a partir de padrões de pertinência, o que garante à cena musical certo controle sobre seus limites, sobre suas fronteiras musicais, identitárias, estéticas e sociais que, embora não seja um controle rigoroso, que mantém fechados seus limites, funciona com um padrão de referência para todo o processo de significação.

Porém, a experiência intersubjetiva que envolve as guitarradas não consiste, exclusivamente, num processo de tipificação de significações sociais. É, também, um processo de sociação (SIMMEL, p. 1983), em seu sentido mais geral, que, neste artigo, compreendemos nos limites de suas dinâmicas de sociabilidade.

O segundo elemento por meio do qual abordo o fenômeno das guitarradas, assim, diz respeito à percepção de cultura como sociabilidade e como mediação. A sociabilidade é uma das formas da sociação, ou seja, do que Simmel (1983) denomina como Vergesellschaftung e que diz respeito aos impulsos de interação dos indivíduos. A sociação é o processo geral; a sociabilidade, a forma particular desse processo.

Diante uma cena cultural efervescente, como é o caso da cena musical paraense, pode-se compreender a interação social ocorrida por meio da cultura como uma experiência sensível de coesão do vínculo afetivo. Essa coesão não se dá, exclusivamente, através dos laços entre os indivíduos – dessa maneira independendo da existência de laços sociais fortes (GRANOVETTER, 1983) – mas através, sobretudo, da conexão experiencial desses indivíduos, de sua sociação, no dizer de Simmel (1983), por meio da diversidade de elementos que, presentes na vida social, permitem a ampliação da experiência. Assim,

enquanto prática cultural e de comunicação, as guitarradas interconectam espaços, dinâmicas sociais, formas artísticas, atores e mídias.

Segundo Janotti Junior (2011, p. 11) "o que caracteriza uma cena musical são as interações relacionais entre música, dispositivos midiáticos, atores sociais e o tecido urbano em que a música é consumida". Essa conjuntura está largamente presente no Pará, nos termos da efervescência tematizada por Maffesoli (1986) e por meio dos laços sociais frágeis, que Granovetter (1983) interpreta como sendo os que melhor permitem a articulação da experiência sensível – e, portanto, acrescento, da experiência estética.

O que observo é um fenômeno cultural no sentido mais amplo do termo cultura: um fenômeno que não se realiza no objeto estético, exclusivamente; tampouco na sua mediação social, exclusivamente; na sua midiatização, exclusivamente, ou no imaginário social.

Percebendo a cena musical paraense dessa maneira, reafirmamos a ideia de Duarte Rodrigues (1997, p. 1), segundo a qual "A comunicação humana não se destina de facto a transmitir informações, mas a partilhar a experiência do mundo". Ao abordar a relação entre experiência e comunicação, esse autor define comunicação como sendo um processo de mediação reflexiva da experiência.

5 A experiência das guitarradas como estética e política

A compreensão das guitarradas do Pará como uma cena musical intersubjetiva, com seus processos de sociabilidade, leva a formular uma questão relacionada a seu próprio fundamento enquanto evento social: por que razão as guitarradas produzem sociação? O que move o processo de recepção desse gênero musical no Pará contemporâneo? O que explica sua audiência, seu consumo e o sentir coletivo que é experienciado por meio dessa música? Em outras palavras, o que faz com que as guitarradas sedimentalizem sentidos comuns, produza cotidianidades e validem experiências comunitárias?

Percebendo o conteúdo por trás das formas da sociabilidade e das malhas da intersubjetividade, nessa cena cultural, compreendemos que a experiência social das guitarradas constitui uma experiência estética e, ao mesmo tempo, política.

Ao discutir a relação entre experiência cultural e cotidiano, De Certeau (1994, p. 45) discute o tema da "politização das práticas cotidianas" por meio de uma "estética da apropriação", a qual se produziria como um deslocamento dos sentidos e representações comuns de seu sentido habitual para um sentido mais permissivo, com o efeito de subverter as lógicas culturais e de promover dissonâncias temporárias nos fluxos do poder.

Trata-se do saber-em-ação, pelo qual, como dissemos, se processa a experiência. Algo que ecoa aquilo que Deleuze e Guattari (1992) chamaram de "afectos" e "perceptos", dinâmicas por meio das quais a experiência sensível, ou estética, se constitui como uma experiência micropolítica.

Para esses autores, a ação social dos artistas consiste em "mostrar afectos e perceptos", o que equivale a recortar e reordenar fragmentos da vida social para, reconfigurando-os, formar "imagens" sensíveis, ou, ainda, a "capturar pedaços do caos numa moldura" (1992, p. 264). Lidando com as "variabilidades" do mundo, os artistas acrescentam, ao mundo, novas variações. Isso constitui um ato de micropolítica, porque as experiências sensíveis constituem "formações do desejo no campo social" (GUATTARI; ROLNIK, 1999, p. 227), ou seja, questionamentos sobre a ordem exterior e apropriações.

Essa percepção, presente tanto em De Certeau como em Guattari e Deleuze, de que a experiência sensível se constitui como um ato de refundação das malhas do real e, dessa maneira, um ato político, nos levam a compreender que os processos de sociabilidade e de intersubjetividade presentes na experiência partilhada constituem dispositivos de maximização da vida social, da experiência social.

Procurando compreender a experiência estética no contexto do pragmatismo, Cardoso Filho (2011, p. 5) observa que,

> A qualidade única da experiência estética não está no seu significado e, por isso, não está associada ao elemento a que se refere, mas à sua capacidade de clarificar e concentrar sentidos contidos de forma dispersa e fraca no material de outras experiências. Como os próprios elementos que compõem a experiência se relacionam entre si, e não apenas com aquilo que "representam", a experiência estética pode não estar relacionada ao sentido conceitualmente determinado,

concluindo, assim, que pode haver qualidade estética em qualquer experiência, mesmo que ordinária, mesmo que banal, mesmo de midiatizada. A experiência estética, tal como qualquer outra experiência social, segundo Cardoso Filho (2011, p. 1), possui uma força situacional que permite sua reformulação e sua reinvenção, podendo ser compreendida como um saber-em-ação, podendo se reinventar à medida que são acionados.

A experiência estética conforma, portanto, um processo vivencial coletivo. Considerando dessa maneira, podemos dizer que a experiência intersubjetiva das guitarradas não é um ato social puramente estético. Não decorre de uma experiência de conhecer, mas sim de uma experiência de produção coletiva de sentidos. Há também, nesse ato social, dimensões políticas que se referem à produção das narrativas identitárias locais – e toda produção de identidade é, simultaneamente, um ato político e estético. Na verdade, à medida que se aproximam arte, política e vida, em geral, os processos de sociação, de interação e de produção de significação se intensificam, produzindo recorrentes significações da experiência. Como compreende Rosas (apud

GONÇALVES, 2009, p. 12), aliás, a aproximação entre arte, vida e política implica antes na potencialização do estético de que em seu empobrecimento.

Portanto, a dimensão estética da experiência das guitarradas permite um enriquecimento do tecido intersubjetivo com impacto, como disse, sobre a coesão social e, dessa maneira, sobre a política, sobre o estar no mundo e, lato sensu, sobre a economia. Dizendo de outra maneira, a cena cultural que produz as guitarradas, conferindo a elas impacto e significação, se autoproduz por meio de suas próprias representações sensíveis.

A cultura, percebida como experiência intersubjetiva e de sociabilidade, media e é mediada por sua materialidade, por seus contextos de sentido, por seus processos simbólicos. O experimentado, a um só tempo vivencial e imaginal, local e global, por sua vez, ressignifica a experiência.

Referências

BENJAMIN, Walter. **Origem do drama barroco alemão**. São Paulo: Brasiliense, 1984.

_____. **Paris, capitale du XIXème siècle, le livre des passages**. Paris: Cerf, 1989.

CARDOSO FILHO, Jorge. Situação, mediações e materialidades: dimensões da experiência estética. Trabalho apresentado ao Grupo de Trabalho Comunicação e Experiência Estética do **XX Encontro da Compós**, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre: de 14 a 17 de junho de 2011.

DE CERTEAU, Michel. **A invenção do cotidiano**. Petrópolis: Vozes, 1994.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **O que é a Filosofia?** Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.

DEWEY, John. **Arte como experiência**. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

DUARTE RODRIGUES, Adriano. **Comunicação e experiência**. In: BOCC – Biblioteca *online* de ciências da comunicação. Disponível em: <http://www.bocc.ubi.pt/pag/rodrigues-adriano-comunicacao-experiencia.pdf>. Acesso em: 5 jan. 2012.

ELHAJJI, Mohammed; ZANFORLIN, Sofia. A Centralidade do Cultural na Cena Contemporânea. Evolução Conceitual e Mudanças Sociais. Trabalho apresentado ao Grupo de Trabalho Comunicação e Cultura, **XVIII Encontro da Compós**, PUC-MG, Belo Horizonte, MG, em junho de 2009.

ESCOSTEGUY, Ana Carolina D. No diário dos estudos culturais: O ordinário e o cotidiano como tópicos de pesquisa. Trabalho apresentado ao GT Comunicação e Sociabilidade, **XVIII Encontro da Compós**, PUC-MG, Belo Horizonte, MG, em junho de 2009.

GONÇALVES, Fernando do Nascimento. Comunicação e sociabilidade nos coletivos artísticos brasileiros. Texto apresentado ao Grupo de Trabalho Comunicação e Sociabilidade, **XVIII Encontro da Compós**, PUC-MG, Belo Horizonte, MG, em junho de 2009.

GRANOVETTER, Mark. Economic action and social structure: the problem of embeddedness. In: **American Journal of Sociology**. n. 91, 3, 1983, p. 481-51.

GUATTARI, Félix; ROLNIK, Suely. **Micropolítica**. Petrópolis: Vozes, 1999.

JANOTTI Junior, Jeder. Are you experienced? Experiência e mediatização nas cenas musicais. Trabalho apresentado ao GT Comunicação e Experiência Estética do **XX Encontro da Compós**, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, de 14 a 17 de junho de 2011.

LYOTARD, Jean-François. **A Condição pós-moderna**. 7. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2002.

LOBATO, Boanerges Nunes (Pio). **Guitarrada – um gênero do Pará.** Trabalho de conclusão de curso de graduação em Educação Artística, habilitação em música. Belém: Universidade Federal do Pará, 2001.

MAFFESOLI, Michel. **O tempo das tribos**: o declínio do individualismo nas sociedades de massa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.

SCHUTZ, Alfred. **Phenomenology of the social world**. Evanston: Northwestern, 1967.

_____. **Life forms and meaning strcture**. Londres: Routledge and Kegan Paul, 1982.

SIMMEL, Georg. **Sociologia**. In: MORAES FILHO, Evaristo (Org.). São Paulo: Atica 1983.

ROSAS, Ricardo. Notas sobre o coletivismo artístico no Brasil. In: **Trópico**, 2003. Disponível em: <http://pphp.uol.com.br/tropico/html/textos/2578,1.shl>. Acesso em: 22 jan. 2006.

RELATO

Por Micael Herschmann, Cíntia Fernandes e Éverly Pergoraro

Antes de mais nada, gostaríamos de agradecer a coordenação do GT pela oportunidade de participar deste GT de avaliar um trabalho que analisa um tema que é tão caro às nossas pesquisas.

Fonseca anuncia que pretende neste paper: a) "discutir a mediação cultural presente nas "guitarradas", gênero musical paraense de expressivo sucesso popular, que tem sido midiatizado de maneira cotidiana e significativa no espaço regional"; b) além disso, ao analisar a cena musical do Pará (mais especificamente das guitarradas), busca sublinhar a "dimensão sociocultural do fenômeno, percebendo como ele produz experiências coletivas sensíveis, estéticas, comunicativas e que, em consequência, impactam a produção de narrativas identitárias, com sua inerente dimensão política". Para compreender esse fenômeno ele adverte ao leitor que propõe "uma abordagem centrada em dois elementos: a compreensão da cultura enquanto experiência intersubjetiva e enquanto processo de sociabilidade".

O autor se propõe a realizar, de uma perspectiva interdisciplinar, uma sociologia do cotidiano – apoiando-se no arcabouço teórico-metodológico proposto por Simmel, Schutz e Maffesoli – e busca construir uma interface com o campo da comunicação, visando analisar as "midiatizações" e "mediações" (Janotti Jr.) da cena musical das guitarradas de Belém.

Cabe inicialmente destacar que o autor realiza: a) primeiramente, um relevante histórico da produção fonográfica das guitarradas (entre as páginas 5 e 8), destacando a importância da trajetória de músicos tais como Chimbinha, Joaquim Vieira, Curica, Aldo Sena, Lobato, entre outros; b) e, em segundo lugar, constrói ao longo do texto uma densa argumentação sobre a relevância

política do "estar junto" ("dançar e sentir junto") na cena, da experiência sensível e estética (musical) que envolve os atores sociais nesta localidade, isto é, o quanto esta cena é importante para gerar afetos e coesão social, potencializando o socius local.

Entretanto, fica difícil avaliar a aplicação da agenda de pesquisa e da metodologia proposta pelo que foi apresentado pelo autor no texto. Trata-se de um paper de caráter introdutório: que anuncia pressupostos, referenciais teóricos e objetivos, mas não apresenta dados concretos da pesquisa em curso.

Na realidade, gostaríamos de oferecer ao autor através deste relato e a respectiva réplica: a oportunidade para que ele nos forneça esclarecimentos sobre sua pesquisa e, quem sabe possamos construir um diálogo entre nossas investigações, as quais se situam na interface da música com a comunicação.

Assim, trouxemos algumas provocações e indagações que anuncio a seguir:

1. Em diversos momentos do texto o autor menciona uma "efervescência cultural local", uma "intensa vida musical" da cidade de Belém do Pará, mas poderia ter apresentado mais elementos para sustentar sua argumentação. Poderia ter oferecido ao leitor: a) depoimentos dos consumidores ou dos atores envolvidos direta e indiretamente que permitissem uma perspectiva comparativa (sobre o cotidiano); b) utilizar alguns indicadores culturais da região norte dos últimos anos; c) ou matérias jornalísticas locais vinculadas na mídia tradicional e alternativa que façam referência a esta cena. Infelizmente, isso não é oferecido no texto. Aliás, de modo geral, o texto se ressente muito da ausência da pesquisa do autor. Ele menciona brevemente seu trabalho de campo, mas suas argumentações não estão sustentadas pelo material empírico.

2. Sugiro ao autor trazer o trabalho de campo para o texto para dar mais consistência aos argumentos e interpretações realizadas. A ausência da sua pesquisa no texto enfraquece inclusive seu argumento sobre os processos de "mediação" e "midiatização" das guitarradas. Claro que esses processos ocorrem, mas qual é a sua relevância na pesquisa? No nosso entender, poderia ter ficado muito mais claro – no texto. Acreditamos que o trabalho poderia ter alcançado outra dimensão se tivesse ilustrado seus argumentos com exemplos do material de pesquisa coletado.
3. O autor emprega o conceito de "cena" (de Straw) de forma adequada para refletir sobre a dinâmica da vida musical e cultural de Belém. Entretanto, no texto (nas páginas 3 e 4) utiliza a noção de "contra-hegemonia": que no nosso entender engessa as relações e dinâmicas entre os atores. É uma categoria marxista (cunhada por Gramsci) empregada para pensar dinâmicas de conflitos estanques, com territórios claros e definidos. O autor postula que a cena cultural periférica analisada é contra-hegemônica: na págína 4 afirma que a cena cultural de Belém não é "satélite dos espaços culturais dominantes, mas uma cena cultural contra-hegemônica". Evidentemente, ocorrem tensões entre as relações centro/periferia, do universo mainstream /independente, você pode falar de uma politização das práticas cotidianas (como sugere De Certeau, utilizado pelo autor), mas ocorrem também articulações (que desconstroem a ideia de uma luta contra-hegemônica): que resultam em hibridações, acordos com grandes empresas, glocalizações, não? Ainda que se possa identificar níveis de autonomia e potencialidades na cena de Belém como você assinala (e que provavelmente existem mesmo na dinâmica local), pergunto-me se não teria sido mais interessante utilizar

noções mais fluidas como "linhas de fuga" (de Deleuze e Guattari). Correndo o risco de parecer repetitivo: de novo, a ausência da pesquisa empírica dificulta a percepção do leitor das "subversões" produzidas na dinâmica da cena local.

4. O autor tem razão ao identificar não só na popularização e na intensificação do uso das novas tecnologias (Escoteguy), mas também na "politização e economização da cultura" mais espaço e viabilidade para a cena de Belém (mais interesse pela periferia e pelas minorias hoje) como argumentam Hajji e Lyotard. Mas isso não dá conta do seu argumento que explica o sucesso da cena musical de Belém. Estes elementos ajudam, criam melhores condições, mas não são determinantes no contexto atual, ou seja, não garantem a sustentabilidade da cena Belém. Sem a presença do material empírico da pesquisa do autor (indicadores, depoimentos, enunciados jornalísticos, observações etc.) fica difícil para o leitor avaliar os argumentos apresentados. Como é notório, atualmente há um constante debate entre os produtores culturais, artistas e consumidores fora do eixo Rio-SP: em geral todos reclamam constantemente da fragilidade da vida cultural em diferentes localidades do Brasil. Há um intenso e acalorado debate que clama por políticas públicas (culturais) por todo país, e atores sociais vem buscando construir estratégias alternativas. Desconfio, pela bibliografia disponível, que tomamos contato que o que tem sido decisivo na sustentabilidade da cena não foi devidamente abordado por você, mas talvez teria emergido em alguma medida se você tivesse trazido a sua pesquisa para dentro do texto apresentado: indagamos se não são as dinâmicas de produção, distribuição e consumo de música (marcada pela informalidade e pela pirataria normatizada entre os atores) que explicam de forma mais clara a possibilidade da sustentabilidade da cena paraense. Ou

melhor, certas dinâmicas criativas/alternativas – que envolvem produção e venda piratas de CDs; estratégias de divulgação de concertos ao vivo (nas rádios, projeções de luz nos céus e internet); editais de leis de incentivo a cultura; formas de financiamento coletivo ou alternativo; engajamento dos atores nas redes sociais, associativas e de solidariedade – é que tem colaborado na emergência desta cena.

Finalizamos este relato parabenizando o autor pelo trabalho e ficamos na expectativa de ter colaborado de alguma maneira para o seu aprimoramento.

Os *steampunks* e as inquietações de um mundo retrofuturista[1]

Micael Herschmann[2]
Éverly Pegoraro[3]
Cíntia Sanmartin Fernandes[4]

Resumo: *O pano de fundo histórico-cultural do século XIX – com suas complexas e amplas transformações no âmbito da comunicação (e do transporte) as quais afetaram profundamente as experiências humanas – tem inspirado diferentes grupos sociais (juvenis) a construir um novo ethos (uma "ética da estética"). Tomando como referência não só*

1 Trabalho apresentado ao GT de Comunicação e Cultura, do XXI Encontro da COMPÓS, realizado na Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, de 12 a 15 de junho de 2012.

2 Doutor em Comunicação pela UFRJ, pesquisador do CNPq, professor do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da UFRJ, onde também dirige o Núcleo de Estudos e Projetos em Comunicação.

3 Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura da UFRJ e Professora do Departamento de Comunicação da Universidade Estadual do Centro-Oeste, no Paraná.

4 Professora do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da UERJ. Realizou dois estágios pós-doutorais em Comunicação – um na UFRJ e outro na PUC-SP – e doutorado em Sociologia Política pela UFSC (com Doutorado Sanduíche realizado na Université René Descartes/Paris V).

as obras de Maffesoli, Deleuze, Guattari e Straw, mas também as entrevistas semi-estruturadas e o trabalho de campo realizados (nos últimos dois anos), buscou-se analisar a dinâmica cultural dos Steampunks, especificamente do grupo de Curitiba que compõe a Loja Paraná. Foi possível constatar nesta investigação que os Steampunks (ou steamers) elaboram no seu cotidiano uma criativa narrativa ou estética visual "retrofuturista" (constroem um hibridismo cultural, articulando elementos da Era Vitoriana e do universo punk) promovendo linhas de fuga, isto é, uma inquietação sociotemporal em relação à contemporaneidade.
Palavras-Chave: *Comunicação, Cultura, História, Steampunk.*

1 Introdução

Como é notório, o século XIX foi uma época de mudanças profundas, as quais afetaram as sociabilidades, as noções de tempo e espaço, os hábitos cotidianos, a forma de pensar e (inter)agir no mundo. A Revolução Industrial iniciada em fins do século XVIII, que teve como um dos seus centros nevrálgicos a Inglaterra, é tida como a grande impulsionadora dessas dinâmicas. Essa época foi caracterizada por uma série de invenções e inovações tais como o telégrafo, o telefone e o transporte a vapor que alteraram a sensibilidade e a percepção da realidade social (SINGER, 2001). Sevcenko (1998), ao contextualizar essa realidade europeia, antes de reconfigurá-la no cenário privado brasileiro, salienta que três fatores potencializaram a nova fase histórica: o ferro, o carvão e as máquinas a vapor.

Os desdobramentos sociais, políticos, econômicos e culturais da época conduziram ao que alguns historiadores denominam de segundo momento da industrialização, ou mais adequadamente de Revolução Científico-Tecnológica (SEVCENKO, 1998). É justamente em meados do século XIX, período de transformações complexas, amplas e profundas, sobretudo para as experiências humanas, que os steampunks – grupo social analisado neste trabalho – buscam inspiração.

Eric Hobsbawn (2002) assinala que o enriquecimento baseado no crescimento explosivo dos negócios contextualizou o que ficou conhecida como a Belle Époque, cuja eclosão se deu na parte final da Era Vitoriana. Os "belos tempos" não foram apenas um período de prosperidade econômica, a expressão também caracteriza um clima intelectual e artístico de profundas alterações. Além disso, novas invenções impulsionavam estilos de vida mais urbanos e "modernos", incentivados pelo aprimoramento dos meios de transporte e de comunicação. Diante de tal cenário em trânsito, não há como negar que a própria percepção humana se reorientou e se transformou devido ao "hiperestímulo sensorial" que foi promovido pelas tecnologias de transporte e comunicação da vida moderna (SINGER, 2001).

Mas o lado luminoso e romântico da Era Vitoriana também escondia uma face sombria e cruel. Esse período foi o apogeu do Império Britânico, quando seus tentáculos invadiam e colonizavam outras partes do mundo, trazendo riquezas e iguarias exóticas para os ingleses orgulhosos de sua condição social, cultural e econômica, mas ao mesmo tempo inertes (ou indiferentes) às condições de uma grande parcela da população que não tinha acesso às benesses do mundo inglês. Tal contexto não amenizava mazelas e desigualdades sociais. Muitos trabalhavam em condições subumanas. Além disso, as máquinas criadas pela inovação industrial deixavam atrás de si uma massa de trabalhadores desempregados.

A assombrosa escalada na produção, potencializadas pelas descobertas técnicas e científicas, implicava desenfreadas corridas por matérias-primas e novos mercados de consumo. Grosso modo, é nesse contexto que floresceu o neocolonialismo. Em meados do século XIX, as grandes potências industriais dividiram entre si as áreas ainda não colonizadas do globo. Para os colonizadores, não bastava incorporar novas áreas às suas possessões, era preciso instituir "costumes civilizados" nas colônias, modificando modos de vida e de pensar, injetando hábitos de produção e de consumo condizentes com o padrão científico-tecnológico moderno.

O Brasil também viveu sua Belle Époque, ainda que a chegada ao país tenha sido um pouco tardia. Hábitos e produtos europeus, sobretudo franceses e ingleses, conquistaram os habitantes de um país em início de período republicano. A ânsia do brasileiro por parecer europeu intensificava-se com o comércio marítimo entre Brasil e Europa. Em 1850, a inauguração de uma linha regular de navio a vapor entre Liverpool, na Inglaterra, e o Rio de Janeiro colocava o país em "sincronia com o tempo da modernidade europeia", sublinha Alencastro (1997, p. 38).

O calor dos trópicos não impediu que as ladies preferissem chapéus e roupas ao estilo europeu, bem como os gentlemen não abrissem mão de um par de calças de corte inglês, para combinar com o andar à inglesa, moda do cenário urbano brasileiro no início do século XX. Sevcenko faz um interessante comentário sobre o "novo caminhar", isto é, sobre o novo ritmo de vida, que emergia naquele momento.

> [O autor ressalta que andar à inglesa exigia, sincronicamente, concentração e alheamento ao mundo exterior, numa atitude blasé] [...] Esse ato de introversão implica ao mesmo tempo uma possibilidade de concentração em outros assuntos alheios àquele lugar e àquelas pessoas,

> ganhando tempo pessoal, que é, portanto, entendido como mais importante que a realidade adjacente imediata, e numa sincronização com o ritmo acelerado dos novos equipamentos tecnológicos. Paradoxalmente, portanto, a ampliação do tempo e espaço privados para o interior do âmbito público e inserção da experiência íntima no plano regulado das energias aceleradas e dos mecanismos massificantes (SEVCENKO, 1998, p. 551).

Enfim, o imaginário moderno e contemporâneo é permeado por representações que foram construídas na Era Vitoriana. Mas não é apenas isso: de fato, alguns grupos urbanos contemporâneos (tais como os Steampunks, Eduardianos e Vitorianos) não só têm investido mais nestas representações, como também têm se entregado ao que se poderia denominar uma onda retrô. Isso tem levado muito atores sociais a "abraçar" – em alguma medida – costumes, padrões estéticos e valores que têm como referência aquela época. O pano de fundo histórico deste período e suas implicações têm despertado diferentes atitudes em grupos juvenis, os quais procuram reviver o contexto do século XIX em atitudes, posturas e estéticas.

2 O mundo alternativo steampunk

Os steampunks exploram um suposto "mundo alternativo" movido a vapor (steam), cujas histórias se passam num tempo híbrido entre a Era Vitoriana e um futuro sob a ótica punk. Nesse ambiente, visualizam-se engrenagens, como grandes zepelins (símbolo da entrada da tecnologia também pelos céus afora) cruzando os ares comandados por piratas; roupas vitorianas que ganham uma aparência punk; tecnologias atuais remodeladas pelas técni-

cas antigas. A impressão que se tem é que reviver essas experiências é mais do que simplesmente um sentimento nostálgico.

Os steampunks lançam um olhar para o passado impregnado das percepções do presente e, simultaneamente, imaginam um futuro que poderia ter se realizado. Basicamente, buscam na literatura, no cinema e na produção imagética sobre e do século XIX a visualidade de um passado reinventado no presente, através de diversas performances imagísticas e midiáticas, numa caracterização retrofuturista.

Para Sevcenko (1998, p. 534-535), o apego e as referências ao passado da Belle Époque, concretizados através da compra de peças de época e até de títulos honoríficos, eram efeitos da insegurança crônica de uma "nova sociedade brasileira" que, não tendo história atrás de si, necessitava imaginar uma, através de símbolos e recursos materiais. E hoje, para aqueles que participam de grupos como o steampunk, quais são os motivos para ressignificar e "re-visualizar" o passado? Por que o interesse pela época vitoriana, pelos costumes do século XIX que, para a maioria, até pouco tempo atrás, eram ultrapassados? Esses são alguns dos questionamentos pertinentes para se fazer, na busca por entender as experiências simbólicas que envolvem este grupo social contemporâneo e os laços de sociabilidade que se formam a partir delas. Neste texto, apresentam-se algumas considerações iniciais sobre o assunto.

Para efeito de delimitação da pesquisa (que envolveu a realização de trabalho de campo e entrevistas semiestruturadas nos últimos dois anos),5

5 A pesquisa empírica emprega procedimentos de inspiração etnográfica. A Loja Paraná do Conselho Steampunk foi escolhida como objeto, através da observação de campo (participação em atividades do grupo – oficinas de customização, eventos de divulgação etc. –, acompanhamento das discussões nas redes sociais, e contato direto com os steamers). Ronsini (2005, p. 77) explica que este tipo de conhecimento "se constrói pela e na pesquisa empírica, na construção de categorias que os interlocutores pensam a sociedade e a si mesmos, na compreensão intersubjetiva

escolheu-se acompanhar o grupo de Curitiba, que compõe a Loja Paraná do Conselho Steampunk. Eles formam um grupo heterogêneo, composto por pessoas de ambos os sexos, vários grupos étnicos e de diferentes idades (que oscilam entre 14 e 50 anos). Cabe destacar ainda que os membros da Loja Paraná são oriundos de diferentes classes sociais e atuam em diversas áreas, como escritores, músicos, donas-de-casa, estudantes e professores.

A esta altura vale assinalar também algumas observações sobre as opções conceituais no que se refere ao entendimento deste grupo como parte integrante de uma cena da cultura juvenil. Reguillo Cruz (2003) ressalta várias transformações importantes na forma de considerar e interpretar o comportamento dos jovens, especialmente a partir da segunda metade do século XX. Entre as mudanças colocadas em relevo, ela argumenta que a idade assume valores distintos em diferentes sociedades e no interior delas, principalmente a partir dos lugares sociais que os jovens ocupam, e que não se esgota em um referente biológico. Convergindo com este argumento, Freire Filho e Borelli (2008) postulam que cada vez mais fica evidente que a "juventude" é, antes de tudo, uma "construção social". Borelli vai além, e argumenta que a sociedade está imersa em um processo de "juvenilização" da cultura (ou "adultecência"), que ultrapassa as delimitações tradicionais entre infância, adolescência e vida adulta (FREIRE FILHO; BORELLI, 2008).

A partir dessa opção conceitual, é possível enquadrar os steampunks como uma manifestação da cultura juvenil típica da "sociedade midiatizada" (MORAES, 2006) em que vivemos. Foi possível constatar (na pesquisa realizada) que os steamers, no processo de construção de sociabilidades e visualidades, realizam uma mediação (agenciamento) da cultura midiática, promovendo uma transgressão negociada entre passado, presente e futuro. É

dos dados, no uso da observação participante e do diário de campo como técnica de coleta de dados".

possível ainda perceber que os vínculos que se estabelecem entre o consumo de bens materiais e simbólicos alimentados pela cultura da mídia que envolve o universo steampunk e são reapropriados e ressignificados em um contexto local.

Para os participantes deste universo cultural, não se trata apenas de uma simples fuga para um mundo alternativo. A proposta soa como uma visão de mundo provocadora e questionadora da essência da técnica e de seus desdobramentos, trazendo para o contexto tecnológico contemporâneo elementos do século XIX sob nova roupagem. O movimento literário steampunk, nascente dessa expressão cultural, por exemplo, contextualiza histórias que envolvem desenvolvimento tecnológico e degradação social. Celli – organizador da coletânea Steampunk: histórias de um passado extraordinário (2009) – sublinha que se trata de um subgênero literário do ciberpunk enquadrado como História Alternativa, reunindo os questionamentos e as inquietações sobre um capitalismo predatório impregnado pela tecnologia, influenciados pela visão negativista punk em relação ao desenvolvimento social e à degradação do indivíduo.

Os "agenciamentos" (DELEUZE; GUATTARI, 1995) individuais e coletivos de tais temáticas acontecem em espaços de convivência e sociabilidades. Os steamers (como são conhecidos os adeptos) são incentivados a criarem personagens, com indumentária (roupas e acessórios), história, contexto social e histórico, cujas performances públicas se dão nas programações que a loja paranaense promove ou participa. Nestas atividades, é possível perceber mais nitidamente as reapropriações contextualizadas do grupo: cada evento tem uma temática diferente, em homenagem a diferentes nomes e acontecimentos históricos, tais como II Café Steampunk – nascimento do Visconde de Mauá (promovido em 2010) ou o Soirée a Vapor: sintonia steam – homenagem a Landel de Moura (realizado em 2011).

3 A cena steampunk

Os conceitos de "cena" (STRAW, 2006) e "neotribalismo" (Maffesoli, 1987) são utilizados como "ferramentas interpretativas" para caracterização das expressões culturais juvenis contemporâneas, marcadas por um estilo próprio e com visibilidade social. Tal opção privilegia as análises das ações performáticas e encenações imagéticas, visto que a imagem torna-se uma espécie de elo de sociabilidade, construindo como sugere Maffesoli (1995), um novo ethos compreendido como uma "ética da estética".6

A noção de cena é utilizada aqui como uma alternativa ao conceito de subcultura (que é mais rígido: sugere a imposição de limites rígidos às formas de sociabilidade, procurando conotações de coerência), a qual não se adequa à análise das culturas juvenis contemporâneas: que tendem a ser mutáveis, fugazes, fluidas e, muitas vezes, arbitrárias (BENNET, 1999; FREIRE FILHO, 2007).

O termo neotribo (ou neotribalismo) é empregado no mesmo sentido que Maffesoli o utiliza em Os tempos das tribos (1987). Este sociólogo do cotidiano enfatiza no conceito justamente a característica da fluidez: facilita as análises sociais em que não há limites rígidos de organização e participação, referindo-se mais a uma ambiência, a estados da mente, concretizados em estilos de vida que favorecem a aparência e a forma. Para este autor, as neotribos são comunidades cuja empatia se dá por vínculos emocionais e afetivos, que dão base a estilos de vida entre indivíduos que partilham dos mes-

6 Maffesoli (1995, p. 48-49) retoma e agencia Heidegger, cunhando a noção de "ética da estética" (aesthesis como a base para a construção de uma "socialidade" ou um "estar junto" na atualidade): identifica a emergência de um novo ethos, o qual pode ser constatado nas novas formas e manifestações de solidariedade emocionais e afetivas que se fazem cada vez mais presentes hoje.

mos interesses e opções estéticas. Em documento veiculado no perfil da Loja Paraná do Conselho Steampunk no Facebook, um dos fundadores do grupo no Brasil – Bruno Accioly (2011) – elenca a multiplicidade de expressões e a falta de lideranças fixas como motivos que vêm permitindo ao grupo conquistar novos adeptos:

> O Steampunk, no alvorecer da primeira década deste novo século se transforma em movimento legítimo por força da produção cultural de massa, sem qualquer chancela corporativa, sem um único dono, sem restrições e sem fronteiras. É por estes motivos que o Steampunk é uma tábula rasa, um quadro em branco, um campo fértil para a criação original de obras executadas em diferentes formas de expressão, cada qual manifestando um diferente corte desta realidade fantástica, cada um usando o Steampunk como premissa para contar uma história.

Tais ações e encenações não parecem se pautar simplesmente por puro hedonismo, consumismo ou visibilidade, sem inquietações mais profundas e complexas. Muitas das culturas juvenis contemporâneas se afastam das estratégias de engajamento político ou do ativismo contracultural que foi entronizado na década de 1960 e 1970, mas isso não quer dizer que estas manifestações culturais são "distópicas" (ABRAMO, 1994). Em outras palavras, a tese da aceitação passiva e coletiva de estilos mercantilizados – destituídos de coerência e substância – despreza as inúmeras possibilidades de apropriação criativa e política por parte desses grupos juvenis (FREIRE FILHO, 2007). Poder-se-ia tomar como exemplo o relato de um participante de um dos eventos promo-

vidos pelos steamers paranaenses, o Submundo Steampunk: viagem ao cabaré caos, realizado em setembro de 2011, em Curitiba[7]:

> Trazeis vós a modernidade do vapor, o espetáculo da engrenagem, a ascensão e o progresso da viagem pelos ares e pelo tempo a esta cidade que teima em não dar corda em seus relógios. Este recurso nos permite o desligamento deste mundo de racionalidade e iluminismo exagerados através dos prazeres da carne e da alma, dos sentidos e do coração, movidos pela contemplação de belas damas, a companhia de incomparáveis cavalheiros e a alucinação do absinto mesclado ao mosto da cana-de-açúcar gerado pelos moinhos tupiniquins. Absolutamente tudo sentido através da liberdade da alma, porém, com a devida moderação material, abre caminhos jamais superados. É disso que temos sede… Como diria o irmão do esquadro e do compasso, Júlio Verne, *"Tudo o que uma pessoa pode imaginar outras poderão fazê-lo na realidade"*.

É possível constatar que os steamers – através da fruição gerada nas atividades ("os prazeres da carne e da alma, dos sentidos e do coração") – realizam também uma crítica ao "mundo da racionalidade e do iluminismo". Em outras palavras, algumas estratégias das culturas juvenis contemporâneas (até mesmo envolvendo consumo, efemeridade e a aparente falta de engajamento sociopolítico) não podem ser entendidas como alienação, apatia ou indiferença, mas sim como diferentes modos de agenciamento do espaço, dos pro-

7 O texto foi publicado no blog do grupo, como um relato de agradecimento aos organizadores do evento. Encontra-se disponível em: <http://pr.steampunk.com.br/>. Acesso em: 27 out. 2011.

dutos e das críticas sociais. Poder-se-ia ainda destacar que a principal virtude (e risco) do conceito de cena (bastante utilizado nas pesquisas acadêmicas sobre música) está na sua condição versátil, flexível e antiessencializadora, isto é, esta noção é frequentemente empregada no mapeamento das sociabilidades emergentes no espaço urbano (STRAW, 2006), ou seja, é empregada na análise sociocultural de contextos não mais caracterizados por tradicionais referenciais identitários, tais como classe, gênero ou raça. Para Straw (2006), a cena sugere mais do que a fluidez agitada da sociabilidade urbana: compele-nos a examinar o papel das afinidades e interconexões que marcam e regularizam os itinerários espaciais de pessoas, coisas e ideias através do tempo.

A noção de cena problematiza as redes, afiliações, circuitos das práticas culturais dos espaços urbanos contemporâneos, permitindo uma abordagem mais ampla que envolve contextos industrial, histórico, social e econômico, bem como estratégias estéticas e ideológicas (FREIRE FILHO, FERNANDES, 2005). Pode-se dizer que se trata de espaços (não necessariamente geográficos) de criação e consumo cultural relacionados a temáticas específicas, através de ações estratégicas e, muitas vezes, intencionalmente alternativas aos mercados mainstream. É um conceito que permite compreender as várias forças presentes em um contexto específico, relacionando os agentes e o entorno: isto é, as produções culturais e os seus espaços de circulação e consumo, analisando características unificadoras e heterogêneas do processo.

Os conceitos de neotribo e cena, portanto, auxiliam a delinear uma compreensão mais complexa e ampla dos motivos pelos quais os diversos grupos culturais urbanos se agregam, a forma como compreendem e organizam sua produção cultural no espaço urbano e as implicações disso para a sua e outras cenas (está se entendendo aqui que as duas conceituações relacionadas podem ser aplicadas a abordagens que não necessariamente estejam vinculadas a grupos que gravitam em torno da música). Uma cena pode remeter

a dimensões encenadas e performativas em espaços sociais específicos, nos quais as estratégias imagéticas desempenham um papel imprescindível. Dessa forma, é possível falar em cena steampunk, propiciadora e catalisadora de um universo simbólico peculiar e alternativo, no qual os participantes podem (re) inventar identidades, contextos, e até mesmo a história.

Na cena steampunk, o visual estabelecido por cada steamer é fundamental para a integração e valorização do grupo. Quanto mais "a caráter" – seja através do uso da indumentária, dos acessórios ou na criação identitária do personagem – mais dentro do "espírito steampunk" considerado pelos membros como "genuíno" ou "autêntico" (FREIRE FILHO, 2007). Dessa forma, pode-se argumentar que, por um lado, tal cena não tem uma localidade fixa para ocorrer, por outro, é possível caracterizá-la pela atuação performática dos steamers que "re-territorializam" os espaços (DELEUZE; GUATTARI, 1995) e os transformam em "lugares" da cena (STRAW, 2006, p. 6): seja através da espetacularização de narrativas e ações, da decoração do ambiente (nos eventos), bem como das caracterizações visuais.

4 Estratégias de sociabilidade e visibilidade

Os grupos steampunks no Brasil gravitam em torno das "lojas" de cada Estado, administrada por conselhos locais8. Ao que tudo indica, o conceito vem da maçonaria (neste tipo de associação as unidades locais são denominadas de "lojas"). Além disso, há uma espécie de "política de ajuda mútua", pois cada steamer auxilia os demais com suas habilidades na confecção das

8 Além do Paraná, há lojas steampunks em Minas Gerais, Paraíba, Rio de Janeiro, Rio Grande do Sul, São Paulo, Distrito Federal e Pernambuco.

indumentárias9, ainda que o steampunk valorize a premissa do DIY (Do It Yourself). A Loja Paraná do Conselho Steampunk existe há cerca de um ano e é administrada por um conselho composto pelos membros mais antigos e participativos. Além deles, há outros participantes, alguns mais regulares e ativos, outros apenas eventuais.

O grupo curitibano mantém comunicação e intercâmbio de diferentes tipos com outras lojas do Brasil. Mesmo assim busca diferenciar-se delas, principalmente através das programações que promove, além de resgatar e recriar contextos e personagens da História do Paraná. Com o intuito de divulgar suas iniciativas em diferentes locais, os steamers frequentemente participam de eventos de outras culturas juvenis, tais como os piqueniques vitorianos, o Shinobi Spirit (destinado aos fãs da cultura juvenil japonesa), o Zombie Walk (como o nome já sugestiona, para os fãs de filmes de terror) e o Jedicon PR 2011 (para os fãs da série Stars Wars). Nesses contextos, propositalmente há interferência e hibridismo entre as estéticas visuais que compõem cada grupo. Os personagens criados e customizados para essas ocasiões são idealizados levando-se em consideração as características específicas de cada contexto. Muitos frequentadores, inclusive, dizem participar de outros grupos sociais (atuam também fora das "fronteiras" do mundo steampunk).

As iniciativas dos steamers alimentam um "circuito micromídia" (THORNTON, 1995) de publicações não profissionais, com tiragem e perio-

9 Hobsbawn (2002) explica que a Europa burguesa cresceu cheia de sistemas informais de proteção mútua. Para fazer parte dessas redes, o indivíduo tinha que ser "alguém", devido a sua riqueza, prestígio social ou capacidade de comandar outros homens. Entre esses sistemas, o autor cita a franco-maçonaria, que exerceu importante função política e ideológica no passado.

dicidade variáveis[10]. Mas tal "invasão" não tem passado despercebida na grande mídia ou no chamado circuito mainstream[11]. A onda steampunk e a orientação narcísica contemporânea estão criando um mercado de consumo de estilo que invade a moda, a arte e até mesmo a arquitetura[12]. Na música, há bandas que se dizem steampunk, não por existir uma produção musical específica do estilo, mas especialmente pelo visual adotado. Entre as comentadas estão Abney Park, Unextraordinary Gentlemen e o cantor Tom Waits. Além disso, uma rápida busca pela internet mostra uma diversidade de seriados atuais (sobretudo britânicos), cuja temática se passa na Inglaterra de fins do século XIX e início do XX, cujas propostas não são steampunks propriamente ditas, mas que servem de inspiração estética aos fãs ou simpatizantes dos costumes ingleses do passado[13].

10 Cito como exemplos a Steampunk Magazine (disponível em: www.steampunkmagazine.com); e Vapor Marginal (disponível em: <www.vapormarginal.com.br>). Acesso em: 2 dez. 2011.

11 Para exemplificar, cito as reportagens: Steampunk, saudade ou rebeldia? (Carta Capital, 11 de agosto de 2009); Jovens de SP adotam estilo vitoriano e idolatram tecnologia a vapor (UOL Notícias, 1º de março de 2010); Os Punks da era vitoriana (Isto É, 2 de setembro de 2009); Steampunks: fãs de ficção científica e do visual do século XIX (Veja, 15 de setembro de 2010).

12 Em sua edição de 14 de agosto de 2011, o Wall Street Journal mostrou um apartamento construído à moda Steampunk nos mínimos detalhes, em Manhattan, área nobre de Nova York. De acordo com a reportagem, o imóvel estava à venda por U$ 1,75 milhão.

13 Exibidas de forma difusa nos canais de TV por assinatura, algumas séries são divididas em várias temporadas, outras têm curta e média duração. Entre elas, pode-se mencionar: Downtown Abbey; Cranford; Return to Cranford; Daniel Deronda; Little Dorrit; Jane Eyre; North and South; Tess of Dubervill e Wives and Daughters. Evidentemente, poder-se-iam mencionar também como exemplos as séries baseadas

Os steamers curitibanos, por sua vez, estão empenhados em dar visibilidade a sua programação (e estilo de vida) e no recrutamento de novos integrantes através da promoção de estratégias que aumentem a abrangência da cena steampunk local. Para tanto, apostam em diferentes produtos midiáticos, além dos já tradicionais eventos. Nas redes sociais, como Facebook, e no blog do grupo (disponível em: http://pr.steampunk.com.br), a interação e a troca de informações são constantes. Eles já produziram a fotonovela Carnivale Steampunk (disponível em: http://www.youtube.com/watch?v=Ehm8RJ8KVwo. Acesso em: 16 jan. 2012) (que já tem sua versão em inglês) e a segunda, intitulada A maldição da múmia, está em fase de pós-produção. Aliás, vale destacar que a organização de ensaios fotográficos são uma das principais atividades de sociabilidade deste agrupamento juvenil.

Pelo que foi possível atestar na pesquisa (até o presente momento), a integração entre os steamers: a) é realizada a partir de afinidades de gostos estéticos; b) através do lazer (da participação nos eventos que promovem a sociabilidade do grupo); c) e através do consumo de produtos culturais (ganha potencialidade no uso da literatura de ficção científica, da música, do design etc.).

5 Considerações finais

Analisando o universo steampunk e sua estética retrofuturista, é possível fazer as seguintes considerações:

1. Avaliando os motivos que levam os steampunks a ressignificar e "re-visualizar" o passado (demonstrando tanta afinidade com caracte-

---

na obra de Jane Austen, tais como: Pride and Prejudice; Emma; Sense and Sensibility; Northanger Abbey e Persuasion.

rísticas do século XIX), é possível afirmar que culturas juvenis como esta sinalizam uma tendência de fascinação pelo futuro – representado pela alta tecnologia, mas que é atualizado no tempo presente – e, ao mesmo tempo, pelo passado (numa onda retrô). Tal fascínio é bastante presente hoje (HUYSSEN, 2000) e agenciado pelos atores sociais na construção de uma cultura híbrida (CANCLINI, 1997) e "glocal" (ROBERTSON, 1999).

2. Como foi possível atestar aqui, a mobilização deste grupo juvenil – a repercussão sociopolítica no universo steampunk – é significativa: expressa e constrói um "estar junto" (MAFFESOLI, 1987) de fruição, mas ao mesmo tempo crítico e inovador. Assim o imaginário evocado nas performances e elaborações de personagens não pode ser entendido como uma mera fuga para um "universo fantástico", mas como uma forma de "ser" e "estar" no mundo, ou seja, os steamers – de certo modo – constroem "linhas de fuga" (DELEUZE; GUATTARI, 1995), um "devir" (GUATTARI, 1987), propondo um mundo alternativo retrofuturista. Mais que a adesão encantada a uma cultura exógena, as criações mostram as inquietações quanto aos rumos da intensa interação do homem com as tecnologias. A partir de sua produção cultural, os participantes projetam mudanças de valores, de destinos e da própria história: "factível" pelo menos nesse mundo alternativo. Ronsini (2007, p. 15) nos oferece uma pista interessante ao afirmar que: "a des-localização dos jovens [...] ocorre como tentativa de comunicação com o que é próximo".
3. Poder-se-ia afirmar que as mensagens comunicativas de grupos como o analisado nesse texto se dão em novos formatos, cuja ênfase nem sempre é o discurso centrado em códigos linguísticos, mas em práticas simbólicas e estéticas. Trata-se de um "estilo generali-

zado de comunicação coletiva", na qual os participantes de algumas manifestações culturas juvenis pretendem experimentar sensações consideradas por eles como autênticas (FREIRE FILHO, 2007). Mas tais experimentações se revestem de uma complexa expressividade, na qual nem sempre é possível separar experimentação, prazer, performances estéticas e identitárias, reflexão, crítica, reivindicação, estabelecimento de estratégias e tomada de ações que resultem em possíveis transformações (MUÑOZ CARRION, 2007, p. 18).

> Seu primeiro e mais imediato objetivo é o de encontrar novos caminhos que permitam a encenação e a vivência, lutando contra os mecanismos de constrição e de codificação entronizados na sociedade. Em resumo, a expressividade se produz apegada temporalmente a ação transformadora e não separada da mesma. Cada detalhe, no curso da ação, ainda que diminuto, pode acabar dotado de significação. A participação em uma intervenção – por parte de cada indivíduo – pode circunscrever-se a um micro detalhe, através do qual pode regular os graus de sentido (para mais ou para menos). Assim, em certo sentido se reabilita o reino da comunicação analógica e seu pensamento visual associado (MUÑOZ CARRION, 2007, p. 20).

Assim, Antonio Muñoz Carrion parte do pressuposto de que a difusão da cultura visual tem um papel preponderante nas culturas juvenis contemporâneas e em suas interpretações da realidade social. Elas instauraram novas estratégias de comunicação e práticas cotidianas, que são adaptáveis, abertas

e em constante processo de transformação, possibilitando variáveis níveis de participação nos fenômenos de criação simbólica, isto é:

> As novas linguagens da cultura juvenil estão contestando uma representação do mundo derivada da racionalidade e da temporalidade que caracteriza a ordem da escritura. [Assim] [...] grande parte das intervenções comunicativas da cultura juvenil foram convertidas em práticas do espaço e do corpo […]. (MUÑOZ CARRION, 2007, p. 22)

Contestar uma visão de mundo derivada da racionalidade e da temporalidade é justamente a descrição que Sterling dá às propostas steampunks, no artigo The user's guide to Steampunk (2009), que se tornou uma referência obrigatória para os adeptos:

> As lições-chave do Steampunk não são sobre o passado. Elas são sobre a instabilidade e obsolescência dos nossos tempos. Um leque de objetos e serviços que vemos diariamente ao nosso redor não é sustentável. [...] Nós somos uma sociedade tecnológica. Quando brincamos, em nossa moda furtiva, Gótica, "tirada dos túmulos", com tecnologias arcaicas e eclipsadas, nós secretamente nos preparamos para a morte da nossa própria tecnologia. [...] Não há muito que possamos fazer sobre o passado; mas nós nunca deveríamos nos desesperar sobre ele, porque, como Czeslaw Milosz sabiamente afirmou, o passado carrega os seus significados ao que quer que façamos agora mesmo. (STERLING, 2009)

Poder-se-ia afirmar que os *steamers* fazem um uso "político" do espetáculo e das suas performances. Reguillo Cruz (2003) argumenta que os jovens trazem à tona novas formas de exercício da cidadania, que ela qualifica como "cultural" e que fogem às maneiras "formais" e tradicionais de engajamento, as quais geralmente perpassavam o âmbito propriamente do político. Convergindo com esta tese, Herschmann argumenta que há a emergência de novos sujeitos portadores de um discurso sociopolítico, cujas estratégias acontecem pautadas por ações de grande capacidade de mobilização social, isto é:

> Mais do que uma simples teatralização, convivemos hoje com a espetacularização que – a sua maneira – re-constrói o drama contemporâneo e ao mesmo tempo o próprio mundo. Se, por um lado, a vida foi convertida em entretenimento e isso pode representar uma forma de escapismo, por outro lado, há que se reconhecer que as narrativas performáticas dos atores sociais que se exibem na nova arena política (midiática) nos abastecem de sentidos e significados e, por isso, orientam em grande medida nosso dia a dia (HERSCHMANN, 2009, p. 152-153).

Em resumo, é preciso – através de pesquisas – "mergulhar" no cotidiano dos atores para se compreender a complexidade da vida social atual. Autores como Canclini (2004), Lipovetsky (2004; 2007) e Bauman (2007) fazem algumas afirmações sombrias que necessitam ser revistas: postulam que vivemos em sociedades obcecadas pelo presente e pelo instantâneo. Neste sentido, Lipovetsky (2007, p. 49) argumenta que "[...] quando o futuro se mostra ameaçador e incerto, resta a retração sobre o presente". Pode-se afirmar que, de certa maneira, os argumentos desenvolvidos por estes autores nessas obras, indiretamente, sugerem que os vínculos e as referências ao passado tornam-se

dispensáveis, já que a perda de sentido de continuidade histórica seria uma das características fundamentais desse "presenteísmo" reinante hoje.

Os steamers (e outras manifestações das culturas juvenis da contemporaneidade) parecem nos sugerir um cenário mais complexo: demonstram ter fascínio pelo passado e buscam referências nele para recriar um "outro tempo", ainda que imperfeito, mas sem dúvida "diferente" (colocando em evidência algumas das contradições da vida social na atualidade). Essa experiência temporal do grupo pode ser interpretada e compreendida a partir do que Maffesoli (1987, 1995) denominou de "tempo espiralado". Para o autor, essa relação temporal "[...] é um movimento em espiral, onde o retorno ao mesmo sofre uma alteração de importância, que é trazida pela tecnologia de ponta" (MAFFESOLI, 1995, p. 147). Em outras palavras, esse seria não um tempo do progresso linear, mas sim do "ingresso" que exprime o tempo cíclico, o eterno retorno em espiral de valores arcaicos em sinergia ao desenvolvimento tecnológico.

Finaliza-se este texto ressaltando que as engrenagens do relógio são o principal símbolo do universo steampunk. Curiosa escolha, já que o relógio tornou-se apetrecho indispensável para marcar o compasso linear do homem moderno, ditando o ritmo do seu cotidiano. O universo steampunk busca justamente construir linhas de fuga, afastando-se da linearidade e da racionalização crescente do mundo global e/ou, especialmente, colocando-se em tensão com a normatização da vida cotidiana. Esse símbolo pode ser entendido como o elo-chave da constante preocupação com o tempo dos steamers: não apenas com o presente e suas implicações, mas traduzem uma permanente inquietação em relação à temporalidade.

Em certo sentido, os steamers colocam em xeque a ideia de uma "felicidade social" da modernidade: a qual se realizaria no futuro através de uma

conduta ascética guiada pelos valores da funcionalidade, do utilitarismo e do individualismo (moderno).

Referências

ABRAMO, Helena W. **Cenas Juvenis.** São Paulo: Scritta, 1994.

ACCIOLY, Bruno. **Fundamentos Steampunk**. Disponível em: <http://www.facebook.com/#!/groups/146818038739904/doc/173529756068732/>. Acesso em: 29 out. 2011.

ALENCASTRO, Luis Felipe de. Vida privada e ordem privada no Império. In: **História da vida privada no Brasil 2** (Império – a corte e a modernidade nacional). São Paulo: Companhia das Letras, 1997, p. 11-93.

BAUMAN, Zygmunt. **Vida líquida**. Rio de Janeiro: Zahar, 2007.

BENNETT, Andy. Subcultures or neo-tribes? Rethinking the relationship between youth, style and musical taste. In: **Sociology**, v. 3, n. 3, p. 599-617, 1999.

BERTOLOTTO, Rodrigo. Jovens de SP adotam estilo vitoriano e idolatram tecnologia a vapor. In: **UOL Notícias**, 1º de mar. 2010. Disponível em: <http://noticias.uol.com.br/cotidiano/2010/03/01/jovens-de-sp-adotam-estilo-vitoriano-e-idolatram-tecnologia-a-vapor.jhtm>. Acesso em: 27 out. 2011.

BORELLI, Silvia; FREIRE FILHO, João (Org.). **Culturas juvenis no século XXI**. São Paulo: EDUC, 2008.

CABRAL, Renata. Os punks da Era Vitoriana. In: **Isto É** (Caderno Comportamento), n. 2077, 2 set. 2009. Disponível em: <http://www.istoe.com.br/reportagens/17368_OS+PUNKS+DA+ERA+VITORIANA>. Acesso em: 27 out. 2011.

CANCLINI, Néstor G. **Culturas híbridas.** Estratégias para entrar e sair da modernidade. São Paulo: Edusp, 1997.

_____. **Diferentes, desiguales y desconectados**. Barcelona: Gedisa, 2004.

CELLI, Gianpaolo (Org.). **Steampunk**: histórias de um passado extraordinário. São Paulo: Tarja Editorial, 2009.

COSTA, Antonio Luiz. Steampunk, saudade ou rebeldia? In: **Carta Capital**, 11 de ago. 2009. Disponível em: <http://www.cartacapital.com.br/cultura/steampunk-saudade-ou-rebeldia>. Acesso em: 27 out. 2011.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. **Mil platôs**. São Paulo: Editora 34, 1995.

FREIRE FILHO, João. **Reinvenções da resistência juvenil**: os estudos culturais e as micropolíticas do cotidiano. Rio de Janeiro: Mauad X, 2007.

_____; FERNANDES, Fernanda Marques. Jovens, espaço urbano e identidades: reflexões sobre o conceito de cena musical. In: **Anais do XXVIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação**. Rio de Janeiro: UERJ, 2005.

GIOVANELLI, Carolina. Steampunks: fãs de ficção científica e do visual do século XIX. In: **Veja**, São Paulo: Editora Abril, 15 set. 2010. Disponível em: <http://vejasp.abril.com.br/revista/edicao-2182/steampunks-sao-paulo>. Acesso em: 27 out. 2010.

GUATTARI, Felix. **Revolução molecular.** São Paulo: Brasiliense, 1987.

HERSCHMANN, Micael. Ciudadanía y Estética de los jóvenes de las periferias y favelas. In: MARTÍN-BARBERO, Jesus (Coord.). **Entre saberes desechables y saberes indispensables**. Bogotá: Centro de Competencia en Comunicación para América Latina, 2009, p. 121-159.

HUYSSEN, Andreas. **Seduzidos pela memória**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.

HOBSBAWM, Eric J. **A era do capital.** 9. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2002.

LIPOVETSKY, Gilles. **Felicidade paradoxal**: ensaio sobre a sociedade de hiperconsumo. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

_____. **Os tempos hipermodernos**. São Paulo: Editora Barcarolla, 2004.

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

_____. **O tempo das tribos**. O declínio do individualismo nas sociedades de massa. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1987.

MORAES, Denis (Org.). **Sociedade midiatizada.** Rio de Janeiro: Mauad X, 2006.

MUNÕZ CARRION, Antonio. Tácticas de comunicación juvenil: intervenciones estéticas. In: **Revista de Estudios de Juventud**. Culturas y Lenguajes Juveniles. nº 78, setembro de 2007, p. 11-23.

REGUILLO CRUZ, Rossana. Ciudadanías Juveniles em América Latina. In: **Revista Última Década**. Viña Del mar: CIDPA, ano 11, n. 19, novembro de 2003, p. 11-30.

ROBERTSON, Roland. **Globalização**: teoria social e cultura global. Petrópolis: Vozes, 1999.

RONSINI, Veneza. **Mercadores de sentido**. Consumo de mídia e identidades juvenis. Porto Alegre: Sulina, 2007.

SEVCENKO, Nicolau (Org.). **História da vida privada no Brasil 3**. República: da *Belle Époque* à Era do Rádio. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

SINGER, Ben. Modernidade, hiperestímulo e o início do sensacionalismo popular. In: CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa (Org.). **O cinema e a invenção da vida moderna**. São Paulo: Cosac & Naif Edições, 2001.

STERLING, Bruce (2009). The User's Guide to Steampunk. In: **Steampunk Magazine:** Lifestyle, Mad Science, Theory & Fiction 5, p. 30-33.

STRAW, Will. Scenes and Sensibilities. In: **E-Compós**, Brasília, COMPÓS, nº 6, agosto de 2006. Disponível em: http://www.compos.org.br/e-compos. Último acesso em 27 out. 2011.

THORNTON, Sarah. **Club Cultures**: Music, Media and Subcultural Capital. Cambridge: Polity, 1995.

RELATO

Por Alice Dubina Trusz

A comunicação trata de um "grupo social" contemporâneo que "busca inspiração" nas transformações da Revolução Científico–Tecnológica, verificada na Europa a partir de 1870. Na sua introdução, os autores procuram elencar algumas das representações que teriam sido construídas na era vitoriana e que continuariam a permear o "imaginário moderno e contemporâneo". Elas estariam orientando práticas de certos "grupos urbanos contemporâneos" (como os steampunks, que chamarei, a partir daqui, apenas de "grupo") em um movimento caracterizado como "onda retrô". Como? Por meio da adoção, pelo "grupo", de "costumes, padrões estéticos e valores" da época.

A seguir os autores procuram caracterizar como seria o "mundo alternativo" do grupo, cuja ênfase recai sobre a tecnologia a vapor. Mas a apropriação das representações a ela relacionadas se daria pela construção de um tempo que não é nem o passado vitoriano, nem o presente do grupo; seria um terceiro tempo, projetado para o futuro sob uma "ótica punk". Essa apropriação se tornaria perceptível, se traduziria materialmente pela visualidade, pela incorporação de imagens de engrenagens, dirigíveis, vestuário da época, pela adoção de tecnologias de ponta, mas travestidas pelo design vintage, com referência a técnicas antigas. A "impressão que se tem", dizem os autores, colocando em dúvida se a impressão é deles ou do "grupo", é que reviver tais experiências dezenovecentistas teria um sentido além do nostálgico.

Até a página 4, o leitor do texto não tem condições de conhecer o "grupo", de identificá-lo em suas características. É preciso acessar os links das revistas nacionais em que os autores encontraram matérias sobre comportamento tratando do "grupo" para se ter uma melhor noção sobre o tema da

investigação. Inclusive da dita visualidade que os identifica e que expressa a sua forma de apropriação do passado vitoriano. Um dos links permite inclusive ver o "grupo" em uma de suas atividades e ouvir o depoimento de alguns membros sobre o sentido das suas excêntricas práticas. Que, de resto, repetem a mesma postura imitadora dos brasileiros que queriam parecer europeus durante o Império e a República Velha e que para isso eram capazes de passar calor, vestindo uma indumentária adequada ao rigor do inverno inglês sob o tórrido calor das terras tropicais, ou importavam patins de gelo para usar no Rio de Janeiro.

Enfim, para uma percepção inicial e parcial do grupo, os textos jornalísticos cumprem o seu papel, trazendo dados empíricos que são raros no texto acadêmico. Segundo os seus autores, os integrantes do "grupo" se apropriam do passado como homens do seu tempo – não poderia ser de outra forma – e "imaginam" um futuro que poderia ter sido. Mas nós, leitores, não ficaremos sabendo que futuro seria esse.

A construção deste terceiro tempo pelo "grupo" se dá a partir da apropriação da produção cultural da época e sobre a época, incluindo literatura, arte, cinema, para recriar outra representação visual, que evoca o passado, mas não renega o presente. O presente "reinventa" o passado e isso seria visível a partir das "performances imagísticas e midiáticas" do "grupo". Nos clipes dos grupos musicais citados nas reportagens como steampunk, é evidente, porque excessiva, a apropriação do imaginário e da visualidade do século XIX que traveste os vivos.

Apresentado o tema, os autores definem como uma das preocupações centrais do texto a identificação das razões da apropriação das representações vitorianas pelo "grupo", do interesse por este período em particular, tendo-se por fim "entender as experiências simbólicas" que envolvem o grupo e os "laços de sociabilidade" formados a partir delas. A seguir, apresentam rapi-

damente a metodologia empregada, a pesquisa etnográfica, e especificam as características do "grupo" investigado, passando então a dedicar a maior parte do texto à exposição das suas bases teórico-conceituais, dos conceitos que orientariam as suas interpretações a partir da pesquisa de campo.

Embora seja observado inicialmente que o grupo investigado se caracterizaria pela heterogeneidade, inclusive da perspectiva da sua composição etária, ele passa ser pensado como "parte integrante de uma cena da cultura juvenil". Contudo, as matérias jornalísticas sobre o tema demonstram igualmente que não se trata de uma manifestação adolescente. Ou seja, não há correspondência entre conceitos teóricos e dados concretos.

Partindo do pressuposto de que o "grupo" é uma "manifestação da cultura juvenil típica da 'sociedade midiatizada'" (p. 5), entende-se que o sentido de sua própria existência não seria uma fuga para o passado, mas que ao travestir o presente com a roupagem e parte dos valores vitorianos, o "grupo" estaria provocando e questionando a "essência da técnica e seus desdobramentos". Não é o que expressam as fotografias de peças caras aos seus adeptos, que ilustram uma das reportagens virtuais consultadas pelos pesquisadores.

Também haveria um movimento literário que expressaria a visão de mundo do grupo. Tais produções se caracterizariam por "histórias que envolvem desenvolvimento tecnológico e degradação social." Contudo, o nome de uma das coletâneas dessas histórias intitula-se "Histórias de um passado extraordinário", qualificativo que enfatiza uma ideia de positividade. De fato, se "questionamentos e inquietações sobre um capitalismo predatório, impregnado pela tecnologia, influenciado pela visão negativista punk em relação ao desenvolvimento social e à degradação do indivíduo" constam na literatura, não são perceptíveis nos clipes musicais e nas práticas e declarações dos adeptos paulistas do "grupo", disponíveis em vídeo. Nos exemplos dos eventos do "grupo" curitibano, novamente o que se vê são homenagens aos "símbolos

brasileiros" e paranaenses da era do vapor, um interesse no estudo e difusão da implantação das invenções e técnicas industriais no país, mas com intuito valorativo e distintivo daqueles que a viabilizaram.

Outra característica do "grupo" estaria presente no seu manifesto, enfatizando a sua fluidez, a "ausência de liderança". Contudo, contrariando a ideia, observa-se que o "grupo" possui uma organização, por "lojas", e que ela se inspira na maçonaria, um sistema característico do século XIX, mas conhecido pelo seu hermetismo, codificação e rigidez na seleção dos participantes, modo de funcionamento e de organização interna. De resto, as lojas regionais hospedam-se no site de um Conselho central.

Outro exemplo de contradição entre as evidências concretas e a interpretação dos pesquisadores sobre o "grupo", que entende que suas manifestações não devem ser tomadas como alienação, consumismo ou modismo, pode ser observado quando é citada a fala de um membro curitibano como exemplo de postura crítica. Contudo, o que se lê é o oposto, é a ausência de diálogo entre o passado e o presente, é uma idealização do passado.

A ausência de uma apropriação crítica das representações vitorianas pelo "grupo" é percebida pelos autores como um modo diferente de "agenciamento do espaço, dos produtos e das críticas sociais". Dentro desta mesma leitura, observam que a "onda steampunk" estaria "criando um mercado de consumo de estilo (de elite!) que invade a moda e a arte", sem examinar o grau de participação dessa comunidade no incremento desse processo pelo próprio consumo. Afinal, a própria pesquisa observou como aspectos que fundamentam os processos de identificação e integração social do "grupo" as afinidades de gostos estéticos, as práticas de lazer e o consumo de produtos culturais temáticos vinculados àquele imaginário.

Concluindo, os autores identificam como uma das razões que levam o "grupo" a promover a apropriação do passado vitoriano e sua atualização no

presente seria o fascínio pelas altas tecnologias. E isso explicaria o retorno ao contexto de sua origem e execução. Contudo, aquele também foi o contexto em que as invenções técnicas, as novas fontes energéticas e o desenvolvimento industrial que proporcionaram foram objeto de grande valorização social, pois fundados na ideologia do progresso como propiciador da modernização social e solução dos problemas da humanidade, evitando a consideração das desigualdades sociais e da exploração inconteste e sôfrega dos recursos naturais que o sustentou. Um processo que se revelaria plenamente na 1ª Guerra Mundial, acabando com a belle époque e fazendo a humanidade acordar para o outro sentido da empresa industrial, colonial e capitalista outrora tão festejada. A reapropriação do imaginário vitoriano pelo "grupo" vem realmente endossar o fascínio das gerações do presente pela alta tecnologia, mas inexiste a crítica.

A apontada "inquietação" sobre "os rumos da intensa interação do homem com as tecnologias" talvez esteja presente na literatura produzida pelo "grupo", mas não aparece em outras manifestações. Do contrário, poderia explicar a remissão ao passado, percebido seletivamente, em seus aspectos positivos. É a sua idealização que repercute na nova roupagem com que as altas tecnologias têm sido vendidas e consumidas no mercado do design vintage vitoriano hoje, entre os steampunks.

A referência a autores (Canclini, Bauman, Lipovetsky) que proporiam uma interpretação distinta do fenômeno vêm a calhar. Eles são criticados pelos autores da comunicação por perceberem como traço do mundo contemporâneo uma obsessão pelo presente e pela "perda de sentido de continuidade histórica". A razão seria uma percepção do futuro como algo ameaçador e a consequência, uma dispensa dos vínculos e referências ao passado.

Tais considerações nos permitem pensar a obsessão pelo passado que caracteriza o "grupo" estudado como motivada pelo mesmo receio sobre o futuro apontado acima, e intensificado justamente pela noção crescente da

efemeridade e fragmentação do presente, cuja instantaneidade vem impedindo uma vivência mais intensa das experiências cotidianas e a sua construção e guarda como memória. Daí o interesse pelo passado como outro tempo e ritmo, que as novas tecnologias apenas começavam a acelerar, mas em que ainda era possível dar fluência "aos prazeres da carne e da alma, dos sentidos e do coração." É com essa nostalgia aos valores e princípios de cortesia vitorianos que os membros do "grupo" paulista explicam suas excentricidades e inclusive a retomada e uso do espartilho pelas mulheres do meio, ignorando todo o mal que ele fez a milhões de antepassadas suas.

Uma última evidência da necessidade de problematização da interpretação construída pelos autores é o exemplo do relógio, que é a expressão maior da racionalização do tempo, da disciplina do trabalho, do progresso, da busca de eficiência e produtividade, que ao invés de capacitar o homem ao controle do tempo, acabou tornando-o escravo da máquina (vide Metrópolis, Fritz Lang, 1926). Ele é o símbolo do "grupo", para surpresa dos próprios autores, que consideram o aspecto contraditório, já que os steampunks criticariam o iluminismo racionalista. Difícil sustentar este argumento, quando a sua paixão é justamente pelo contexto histórico em que a racionalidade científica positivista era a corrente filosófica que orientava e estimulava as transformações inscritas em processos que os inspiram, como a Revolução Técnico-Científica.

Considerando-se, por fim, que as manifestações envolvessem majoritariamente jovens adolescentes, compreende-se a especificidade do seu processo de construção identitária, um processo natural a todos os jovens, que neste "grupo" caracteriza-se por determinadas particularidades. Trata-se de um processo de amadurecimento, comumente perpassado pela necessidade de provocação para distinção social e identificação entre os pares, que permite o auto-conhecimento e o reconhecimento, nem que seja pela via do "modo de vida alternativo", steampunk, diferente daqueles que preferem os bailes de debutantes.

A ditadura militar vai ao cinema: questões sobre o filme político brasileiro[1]

Cristiane Freitas Gutfreind[2]

***Resumo**: O interesse desse texto é questionar a ideia de filme político na atualidade. Para isso, a análise se concentra, especificamente, no filme realizado no Brasil sobre a Ditadura Militar. A referência ao passado, particularmente, ao filme Terra em transe (Glauber Rocha, 1967), entendido como modelo, permite definir o que é o cinema político na atualidade a partir de outros critérios. Os filmes recentes, em sua maioria, despolitizam a temática de maneira implícita e a (re)politizam através do uso da seguinte ideia recorrente: a ocultação do regime ditatorial de maneira indispensável a ação fílmica.*

***Palavras-Chave:** Filme político. Ditadura Militar. Estética.*

1 A Ditadura Militar apresentada nos filmes

O cinema, desde a sua origem, se interessou pela utopia de projetos que, somente através da revolução, poderiam transformar o conjunto das

1 Trabalho apresentado ao Grupo de Trabalho Comunicação e Cultura do XXI Encontro da Compós, na Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, de 12 a 15 de junho de 2012.

2 Professora do PPGCom PUCRS e pesquisadora do CNPq, doutora, cristianefreitas@pucrs.br.

relações entre os homens em uma nova organização do trabalho e da sociedade. Porém, filmar esses projetos, que ganharam força ao longo dos séculos e ao redor do mundo de forma diferenciada, não se mostrou tarefa fácil. É conhecido o debate em torno das dificuldades em representar no cinema e nas artes em geral esses acontecimentos históricos; recorre-se, frequentemente, ao drama ou melodrama como estratégia estética para aliviar o sofrimento ou opta-se por uma narrativa linear de fundo informativo para que se conheça a natureza do objeto. Assim, o cinema contribui para a construção da memória que se sustenta no material fornecido ao longo do tempo pela história carregando consigo justificativas para criar uma interpretação do passado. Por isso, nos anos 20, os russos realizaram filmes políticos para propagar a identidade nacional, os franceses, nos anos 60, idealizaram o cinema militante, o cinema alemão contemporâneo preenche as suas telas com filmes que mostram a complexidade do ser humano como justificativa para a culpa coletiva de uma nação e, nós tentamos compreender muitas lacunas deixadas por um processo longo e lento de redemocratização pós-Ditadura Militar.

O filme político se tornou, então, o gênero cinematográfico por excelência da temática relacionada à utopia revolucionária mas se transformou ao longo do tempo acompanhando as mutações da história. O interesse desse texto é questionar a ideia de filme político, especificamente, as produções realizadas no Brasil sobre a Ditadura Militar, tendo como parâmetro o filme Terra em transe (Glauber Rocha, 1967), pois nos permite compreender como a ideia do político é apresentada nos filmes contemporâneos.

Os filmes sobre a Ditadura Militar brasileira são definidos como aqueles que tem em seu argumento principal esse período histórico. Em um primeiro momento, construiremos uma reflexão sobre o que é o cinema político hoje. Para isso, a referência ao passado, particularmente, ao filme Terra em transe, entendido como modelo, permite definir o que é o cinema político na con-

temporaneidade a partir de outros critérios. A escolha por Terra em transe, cuja temática é a Ditadura Militar, pode ser justificada pela sua reconhecida excelência como filme político e pela sua atualidade em termos imagéticos e narrativos.

Em um segundo momento, elaboraremos uma análise propriamente dita de Terra em transe e de filmes contemporâneos sobre a Ditadura Militar para mostrar como a ideia do político é apresentada nos dias de hoje e, se podemos afirmar ainda, a existência desse gênero cinematográfico. A atualidade do tema nos permite entender, através do cinema, as relações entre os homens, a construção da memória e os devaneios da história.

2 Do filme político ao filme (re)politizado

A reflexão em torno do que é um filme político parte da ideia de Walter Benjamin, para quem na era da reprodução, surge uma nova função do cinema que é política, ou seja, o filme vale pela exposição e não pelo culto. Podemos dizer, também, que filme político, segundo Vincent Pinel (2000), é o gênero que aborda como tema principal a maneira como é governado um Estado e o exercício do poder, a sua conquista e a denúncia dos seus excessos. Apresenta em seu cerne a ideia de busca sobre um aspecto do real que foi ocultado, tendo a sua força sustentada por um trabalho de investigação que não é feito pelas instituições oficiais, propondo, assim, uma reconstrução da história e mesmo uma intervenção do real.

Por vezes, os filmes políticos são reduzidos a gêneros como filmes de propaganda ou filmes de militante[3].

3 No final dos anos 70, o filme militante passou a ser designado também como "filme de intervenção". Essa mudança deve-se a afirmação em manter a vontade de

Segundo, o crítico e diretor de cinema, Gérard Leblanc para realizar um filme político o cineasta tem que partir da seguinte premissa:

> a humanidade com frequência demanda questões sobre problemas que ela pode resolver somente depois de várias tentativas e erros. Ao menos, você deseja contribuir com a resolução desses problemas. Você decifra as pistas, abre as perspectivas e formula as hipóteses. Cada espectador deve, obviamente, dar a sua contribuição e ter um lugar para exercê-la[4] (LEBLANC, 2004, p. 39).

Nos anos 60, a efervescência em torno do político e das artes, devido aos acontecimentos históricos, fez com que autores como Jean-Luc Godard, Jacques Rivette e Jean-François Lyotard, somente para citar alguns, questionassem o poder do cineasta e a essência do filme político, defendendo a proibição do uso de estetização excessiva nesse gênero fílmico[5]. O sentido dessa interdição se sustenta na ideia de que o filme político precisa evoluir para além do ponto de vista que se desenvolve na esfera representativa, ou seja, o cineasta recusa a dramatização, pois ela não mostra os "fatos" da vida, somente propõe a sequencialidade desses fatos através da ficção. Jacques Aumont (1996)

agir sobre a sociedade, porém abandonando o dogmatismo característico dos anos 60. A ideia era que o "filme de intervenção" pudesse dialogar com outros filmes que não faziam parte do sistema político, mas a partir de determinadas estruturas socioculturais pudessem propor transformações.

4 Tradução da autora.

5 Essa ideia foi amplamente desenvolvida pela autora no texto intitulado Arquivos de imagem fílmica: o realismo e a catástrofe histórica, apresentado ao Grupo de Trabalho Comunicação e Cultura do XX Encontro da Compós, na Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, junho de 2011.

afirma que mesmo o uso excessivo dos efeitos cinematográficos de abstração funciona exclusivamente no interior do processo representativo e, por isso, colaboram para reforçar a dramatização.

Assim, a transcrição do acontecimento histórico não é justificada pela obediência às regras de um gênero fílmico ou as necessidades de uma progressão dramática, mas a escolhas que selecionam situações e personagens que não acontecem ao acaso. Toda criação do realizador consiste em se informar da melhor maneira possível para alimentar o drama da sua ideologia e a do espectador. Segundo Marc Ferro, a preocupação do cineasta com a exatidão de detalhes "tem um papel de tapa-sexo cuja função é tornar opaca a ideologia latente do filme, a perversão de fundo que o faz se submeter a um passado que poderia ser apresentado de outra maneira" (FERRO, 1989, p. 33).

O trabalho técnico-artístico, então, torna-se visível nos filmes políticos e históricos não pela representação que consiste a roteirizar os personagens de ficção, mas como meio de produção de sentido e afetos. É assim que foram legitimados vários movimentos de vanguarda, entre eles o Cinema Novo, ancorados na recusa violenta à ideia que separa a arte e a vida, permitindo a integração das dimensões políticas e ideológicas. Tal constatação nos leva a afirmar que o filme político não precisa contar uma história mesmo que tenha elementos narrativos; não necessita obedecer às regras da coerência e da verossimilhança; e, o seu fim pode ser aberto, pois o que importa é a busca por um processo sobre o real. Ou seja, nesse gênero fílmico, o que conta em termos estéticos é a análise dessa busca, possibilitando ao espectador usufruir dos seus meios para efetuar a compreensão do real. Segundo Gérard Leblanc (2004, p. 40), se o cineasta concilia o grau entre o racional e o sensível, "conseguirá tocar profundamente a subjetividade do seu espectador".

Nesse sentido, o tema de um filme tem menos importância do que a forma como é filmado e o significado da história para o imaginário social. Os

cineastas que valorizam explicitamente o acontecimento histórico marcado pela revolta ou insurreição, geralmente, defendem uma causa. Nesse sentido, podemos citar, entre os realizadores brasileiros, Lúcia Murat e Silvio Tendler, ex-militantes que tem a temática sobre a Ditadura Militar e a ideia do político diretamente relacionado à suas filmografias. O que nos parece evidente, hoje, é que a "ação revolucionária" dos cineastas se exerce em outro lugar e, principalmente, de outra maneira. Essa diferença também pode ser constatada através da comparação entre a obra de Glauber Rocha e os filmes contemporâneos sobre a Ditadura Militar. Os filmes realizados nos anos 60/70 testemunham sobre o presente e não o passado, além disso, provocam o efeito corrosivo de uma reflexão sobre o nosso tempo, constroem uma crítica social e política eficaz e menos explicitamente histórica. Isto significa que a maioria dos cineastas contemporâneos que abordam a Ditadura Militar em seus filmes, identifica esse acontecimento histórico pela dramatização da reconstituição do fato, ou seja, os realizadores não analisam ou questionam os problemas impostos pelo passado ou sua relação com o presente, não fazem uma reconstrução pela via do imaginário que permite compreender a história e a tornar inteligível, como analisaremos em seguida.

No entanto, o cinema tem a liberdade de narrar praticamente o que quiser em nome da criatividade artística podendo ser legitimado ou não pela crítica e/ou pelo público. O que é isso companheiro? (Bruno Barreto, 1994) é um exemplo controverso e polêmico dessa ideia, devido ao tratamento espetacular e novelesco dado à narrativa, o filme foi prestigiado pelo público e atacado pela crítica e pelos militantes que inspiraram personagens da trama. Nessa perspectiva, destaca-se, também, Batismo de sangue (Helvécio Ratton, 2007), baseado na história de Frei Tito ou ainda, mais recentemente, Em teu nome (Paulo Nascimento, 2009), longa-metragem que relata a experiência do militante, João Carlos Bona Garcia, que participou da realização do filme.

Dessa forma, podemos nos indagar se esses filmes ainda são políticos. Segundo Laurent Dubreuil, os filmes políticos contemporâneos podem ser definidos como tendo por estratégia estética "o realismo cidadão ou cívico" (DUBREUIL, 2011, p. 32). Em oposição ao realismo socialista que se dirigia a classe trabalhadora/oprimida e justificava a sua autoridade em função da verdade; o realismo cívico, menos dogmático, é endereçado aos cidadãos tentando neutralizar toda a forma de poder que não seja "correta". Nesse sentido, o conteúdo político não deve se submeter à construção da narrativa, à composição das imagens e aos diálogos. Esse último tem, regularmente, a informação como principal função. Em sua maioria, os filmes recentes sobre a Ditadura Militar, trazem à tona o passado que não passa e que continua a ter um papel fundamental no agenciamento coercitivo na sociedade brasileira atual. Esses filmes despolitizam a sua temática de maneira implícita e a (re)politizam de outra forma através do uso da seguinte ideia recorrente: a ocultação do regime ditatorial de maneira indispensável à ação fílmica. Por exemplo, em grande parte dos filmes atuais encontramos cartões explicativos e voz em off com dados históricos pontuais, como ano e identificação do local onde se passa a cena ou trama, mas sem a problematização do conflito histórico. A (re)politização tem por meta promover o reconhecimento e a denúncia pela repetição, como as cenas de tortura, encontradas em praticamente todos os filmes de ficção, mostrando, invariavelmente, algumas técnicas utilizadas pelos militares, como o pau-de-arara, a cadeira do dragão e os afogamentos.

Nos filmes historicamente bem construídos, o referencial maior, no caso a Ditadura Militar, é ocultado, mas promove:

- o benefício da aliança entre o medo e o fascínio pelo outro;
- o encontro dos signos da reconstituição histórica mas com pouca importância significativa;
- a fragilidade fixa

O filme Diário de uma busca (Flávia Castro, 2011) se caracteriza por uma bem intencionada solução histórica. A cineasta relata a experiência do seu pai, militante político dos anos 60, exilado e morto em circunstâncias não esclarecidas, quando estava de volta ao Brasil. O fascínio de Flávia Castro pelo personagem/pai comprova a importância da realização de filmes biográficos como forma de entendimento de acontecimentos traumáticos, além disso, a reconstituição histórica é marcada pelos lugares em que o pai viveu e a ideia do filme em resgatar a fragilidade afetiva e a força ideológica do militante demonstra a atualidade do político.

Tal ideia é uma das estratégias utilizadas, hoje, para mostrar nas telas a (re)politização. A construção da memória não permite mais a continuação da luta, mas apresentar-se ao presente a partir de uma versão do passado baseada em uma demanda tácita de reparação. Essa demanda, pode ser exemplificada pelo documentário Cidadão Boilesen (Chaim Litewski, 2009), imigrante escandinavo que se tonou empresário bem sucedido no Brasil. Boilesen é nome de rua em São Paulo, mesmo tendo participado ativamente do financiamento a tortura no país.

Da mesma forma, a (re)politização não acontece somente nos filmes mas também nas ruas. O militante, em uma organização revolucionária nos anos 60, geralmente, não era um meio de transmissão de ordens e conselhos vindos de cima, mas um indivíduo consciente que se apropriava das análises e das orientações da sua organização ou poderia até participar da sua elaboração. Hoje, a política mudou e esse "personagem" também, estamos distantes do militante profissional atrelado aos aparelhos ideológicos, como os comunistas, anti-colonialistas, feministas, sindicalistas e outros, que mantinham presença nas ruas, nas universidades e nas mídias. O militantismo reaparece marcado pela irreverência que oxigena de alguma forma a política tradicional, como no Fórum Social Mundial no início dos anos 2000; na mobilização tec-

nológica das redes sociais no movimento conhecido como Primavera Árabe em 2011; e, na sua forma mais radical desempenhada pelos jovens islamistas kamikazes.

O filme político mudou, principalmente, em relação aos aspectos formais (passou a ser mais convencional), ao discurso (passou a ser menos dogmático) e ao modo de produção (passou a ser mais democrático). Além disso, se nos anos 60, cinema e televisão não faziam parte do mesmo contexto da fileira cinematográfica, o que levou Godard a afirmar a época que no cinema passa obras e na televisão horas, hoje, os filmes podem ser entendidos a partir de uma única definição: audiovisual.

3. De Terra em transe ao cinema político contemporâneo

Terra em transe faz parte de um conjunto de filmes realizados por Glauber Rocha que podem ser analisados juntamente como Barravento (1961), Deus e o diabo na terra do sol (1964), O dragão da maldade contra o santo guerreiro (1969), Leão de sete cabeças (1970) e Cabeças cortadas (1970), pois o político é uma ideia recorrente no sistema de construção dos personagens.

Segundo René Gardies (1974), os heróis de Glauber Rocha, nesse conjunto de filmes, apresentam uma forte relação entre os tormentos da existência do indivíduo e a natureza da sociedade. Nos seus personagens não está em jogo o destino, mas a força que compõe a narrativa. Ou seja, o campo político apresenta dois lados: um, dos proprietários de terra ou detentores do poder e seus aliados, que servem a narrativa como instrumentos de poder opressor, e outro, os submissos ou revoltados, enfim, os explorados que tem ao seu lado, os revolucionários que agem como uma terceira força feita para inverter a ordem.

Nesse trabalho a análise que remete ao passado está restrita a Terra em transe por ser a Ditadura Militar protagonista do seu argumento. A rivalidade em Glauber Rocha nasce no interior de dois adversários políticos, mas partidários de uma ação reformista, como Porfírio Diaz (Paulo Autran) e Dom Felipe Vieira (José Lewgoy). Diante da ebulição de imagens, encontramos no cerne do filme relações antagonistas entre grupos de indivíduos que conhecem uma única lei: a violência. Em Terra em transe há um prolongamento da reflexão de Glauber Rocha sobre esse tema, fazendo de um Eldorado imaginário, composto de elementos históricos, "o símbolo do estado na América Latina como lugar de subdesenvolvimento e de alienação" (XAVIER, 1993).

A partir da análise de René Gardies podemos afirmar que nesse filme, Glauber Rocha, consegue integrar o processo de distinção do próprio mecanismo fílmico: a linearidade torna-se dialética confrontando a cada etapa da narrativa o jogo de forças que a conduz, enquanto que cada cena é compreendida no movimento de uma recomposição intelectual que submete os fragmentos do real a uma constante modificação crítica imposta pelas diferentes tomadas de câmera.

Essa capacidade "glauberiana" em dominar o instrumento crítico deve-se a narrativa fechada em um imenso flash-back, trabalhado pela voz daquele que sucumbiu duas vezes a grande ilusão de impossibilidade de democracia na América Latina. Dessa maneira, Glauber Rocha apresenta o fascismo mítico de um futuro ditador, a inexistência de um povo, os compromissos mentirosos de um democrata idealista prisioneiro da burguesia e do cristianismo incapaz de resistir a um golpe de Estado. Na composição da narrativa, ainda, aparece o misterioso Explint que alimenta o filme com o som de barulhos de avião e metralhadora entendido como a força e o dinheiro que favorecem a ditadura.

A violência é inerente ao sistema porque assegura a dominação de um grupo rival pelo outro. Repleto de traições constantes, Terra em transe mostra

as alianças provisórias feitas pelos homens que querem o poder. Atrás da rivalidade dos interesses está o rosto opressivo do dinheiro. O povo será sempre motivo para negócio. A solução para ambos os lados é dominar as estruturas sociais e deter o poder. Essa violência não aparece mascarada, mas exercida de maneira brutal, como na cena em que a força oficial é insuficiente e são chamados matadores para acabar com um revoltado. Ou seja, a ideia é pressionar o povo até o fim e eliminar fisicamente todo aquele que tenta de alguma forma se insurgir contra a ordem instaurada.

Nos filmes brasileiros contemporâneos sobre a Ditadura Militar, como Batismo de sangue ou Zuzu Angel (Sérgio Resende, 2006) a violência recebe outro tratamento, mesmo que a ideia de fundo seja a mesma mostrada em Terra em transe: aniquilar brutalmente todos aqueles que são contrários ao poder. O conflito religioso apresentado de maneira ambígua em Terra em transe se torna protagonista em Batismo de sangue, apresentado de forma mascarada pelas dificuldades pessoais de Tito. A câmera não é dialética e, sim, linear mostrando o militante de forma vitimizada e frágil. Os diálogos são informativos, os militantes aparecem como jovens ingênuos e utópicos. A escolha por uma decupagem clássica esvazia a crítica, pois o poder é onipresente vindo de uma única instância, os militares. Assim, o jogo entre políticos não é apresentado e acaba reduzido a uma luta entre o bem e o mal.

A violência que desencadeia mais violência é entendida como o único recurso necessário, como uma arma possível para libertação. Isto está explicitamente em Terra em transe na estudada sequencia da morte de Paulo (Jardel Filho) empunhando a metralhadora como se fosse um vencedor e, nos filmes contemporâneos sobre a Ditadura Militar, em cenas como Lamarca (Paulo Betti) decidindo fazer a guerrilha no campo em Lamarca, o capitão da guerrilha (Sérgio Resende, 1994).

A perspectiva revolucionária dá a verdadeira dimensão da violência. Em Terra em transe, o jogo permanece intacto pela troca dos homens no poder, Paulo compreenderá isso nos últimos instantes de uma tentativa perdida para reformar a sociedade, colocando suas forças a serviço de uns e de outros. Ao contrário, nos filmes atuais não existe jogo e espaço para ambiguidades, o que há é uma guerra e seus personagens têm posições marcadas e personalidades definidas que se diferenciam entre si.

Essa análise nos remete a afirmação de que o drama faz parte do filme político brasileiro sobre a Ditadura Militar. Os filmes recorrem a um personagem que é a vítima, o militante, que além do seu papel na organização política, são apresentadas as suas relações amorosas e familiares como forma de questionar a sua posição como incompatível. O tratamento da câmera faz com que o espectador sempre adote o ponto de vista do militante/vítima. A intriga tem uma conotação violenta ou catastrófica, não impondo o jogo das circunstâncias, o que, por vezes, pode aparecer nesses filmes uma significação reacionária como em O que é isso companheiro? em que Renée (Claudia Abreu) resolve seduzir um segurança em proveito de uma missão de guerrilha. Além disso, destaca-se a impotência dos indivíduos (Frei Tito, Marighella, Lamarca, Zuzu Angel) diante da essência do acontecimento histórico assimilado a cataclismos que os ultrapassam.

Observa-se, ainda que, nos filmes recentes sobre a Ditadura Militar, a revolta não chega realmente a desafiar a ordem instaurada mas tenciona os seus excessos, abusos e injustiças. O herói revoltado e defensor das causas políticas e sociais, geralmente, pertence a uma classe privilegiada (estudantes, funcionários públicos, militares desertores) que questiona o código de valores dos militares ou da classe a que pertence como Stuart Angel de Zuzu Angel e Lamarca de Lamarca, o capitão da guerrilha.

No entanto, alguns filmes não se restringem a transcrever biografias e possuem a qualidade analítica de obras mais pensadas como Diário de uma busca e Cidadão Boilesen que expressam o espírito de revolta marcado pela ambiguidade e pela falsa ideia de paz que caracteriza a nossa história até os dias atuais.

Outra característica que merece destaque e faz com que a obra de Glauber Rocha ainda seja atual é a ideia baseada no funcionamento das relações individuais e coletivas. O cineasta é fascinado pelas transformações, o que virá em seguida não aparece de forma contundente nos seus filmes e ele não nos dá uma definição de como será a era do povo-rei. Em Imagem-tempo (1985), Gilles Deleuze faz uma divisão do cinema entre clássico e moderno, sendo o povo uma das principais características que pontuam essa diferença. No primeiro, o povo aparece oprimido, enganado, por vezes cego ou inconsciente, como no cinema soviético dos anos 20 e 30 ou no western americano dos anos 50. No segundo, com a ascensão do nazismo, o povo some das telas, o Brasil ou os países denominados por Deleuze de Terceiro Mundo, teriam condições de dizer o porquê desse desaparecimento do povo da tela através dos seus filmes. Segundo Deleuze (1985), a constatação da falta de povo na tela é apresentada em Terra em transe, não como uma renúncia ao cinema político, mas a nova base em que esse cinema se constrói.

O que Glauber Rocha, finalmente, nos mostra não é o horizonte da revolução, mas o fato consumado, ou seja, a vitória de um golpe de Estado reacionário e a derrota da esquerda. Temos, assim, a explicação de um processo em que se mistura indignação e impotência. Em suma, Terra em transe é um modelo de filme político pois estabelece uma relação estreita entre estética e manifestação política: a dialética é inseparável do realismo que se libera da representação contínua da realidade para dar a essa mesma realidade todas as visibilidades possíveis através da multiplicação de posições expressivas da

câmera. Uma mistura rítmica que revela o ressentimento e a agressividade dando ao filme uma unidade formal (GARDIES, 1974).

No cinema contemporâneo encontramos essa unidade em obras como Diário de uma busca e Cidadão Boilesen, mesmo que apresentada de maneira diferente. A câmera nesses filmes não tem o vigor das imagens construídas por Glauber Rocha, deixa revelar as "impurezas" (LYOTARD, 2005), o realismo é político e dialético e os seus personagens não são vitimizados. Em outros filmes como, Zuzu Angel ou Batismo de Sangue, são apresentados diálogos convencionais, construções narrativas lineares, montagem banal. Essas estratégias estéticas tem uma missão: construir uma política que mantém a força em um realismo em que a representação não se diferencia. Essa forma é a do pragmatismo informativo e não deixa espaço para a criação artística, possibilitando uma confusão entre a ordem social e a ordem da arte.

4 Algumas observações finais

O cinema político, originalmente, tinha por objetivo contribuir para transformação do homem e da sociedade através da imagem cinematográfica como pregavam os movimentos de vanguarda nos anos 60, entre eles, o Cinema Novo. No entanto, o cinema não pode transformar o que quer que seja se ele mesmo não se transforma e isso ocorre de forma diferenciada de acordo com os seus objetivos que podem ser externos (oriundos da sociedade) e internos (o cinema que se encarrega de fazer as transformações). É inútil pretender a mutação da sociedade sem reformular o cinema. Essa mudança do homem e da sociedade passa também pela transformação do espectador ao filme que diz respeito ao gênero político. O espectador não aceita somente o filme como uma forma de divertimento e evasão das relações sociais, mas

como meio de confrontar as suas condições reais de existência com o objetivo de alterá-las.

A atualidade de Terra em transe está na ausência do povo da tela demonstrando o que foi feito pela história: o povo não conquistou o poder de forma unificada. O objetivo do filme não é a conscientização política, mesmo que Glauber Rocha tenha propagado o contrário, mas relacionar o político com o privado não somente na narrativa, mas nos movimentos de câmera atualizando os mitos (fome, sexualidade, crença e morte) de uma sociedade ainda arcaica. Além disso, temos em Terra em transe a integração entre arte revolucionária e a parte sombria do indivíduo mostrando o seu lado irracional que forma um novo homem. Como definiu o crítico Michel Ciment (1974, p. 142), "a presença do fantástico (as cerimônias fabulosas, as montanhas, a floresta) são a expressão de um sonho a beira do abismo". Assim, Glauber Rocha, tinha no Cinema Novo uma relação essencial entre a revolução estética e a revolução política.

Hoje, o que o cinema apresenta é a diluição do político e uma dificuldade enorme de olharmos para nossa história, particularmente, para o período da Ditadura Militar. Essa dificuldade se justifica pela maneira como a história se desenvolveu e a solução para o seu entendimento presente nos filmes atuais. O cinema contemporâneo não se sustenta na revolução, é, em sua maioria, informativo, pragmático, linear, convencional, mas filmes lúdicos e fragmentados começam a surgir como Diário de uma busca, engajado em uma crítica política, mostra a interrupção de uma ordem e a esplêndida utopia artística. Assim, o cinema pode fazer obras exemplares com a narrativa histórica: construir a emoção através da renovação do olhar, construir um pensamento pela metamorfose de um combate político.

O cinema do "realismo cidadão" não faz a história, ele serve as convenções e a uma sociedade com ausência de futuro. Não existe, portanto, uma

nostalgia do gênero cinematográfico político, no sentido de que aquilo que era feito no passado era melhor, mas a necessidade da lembrança para reconstruir a memória sustentada pela ideia de (re)politização.

Referências

AUMONT, Jacques. **A quoi pensent les films**. Paris: Séguier, 1996.

BENJAMIN, Walter. **Écrits français**. Paris: Gallimard, 1991.

CIMENT, Michel. Au pays des chimières. In: **Cinéma d'aujourd'hui – Glauber Rocha**, n. 79. Paris: Seghers, 1974.

DELEUZE, Gilles. **L´image-Temps.** Paris: Minuit, 1985.

DUBREUIL, Laurent. Le réalisme citoyen. In: **Cahiers du cinéma**, n. 665, mars. 2011.

FERRO, Marc. **Révoltes, Révolutions, Cinéma**. Paris: Centre Pompidou, 1989.

GARDIES, René. **Cinéma d'aujourd'hui – Glauber Rocha**. n. 79. Paris: Seghers, 1974.

LEBLANC, Gérard. Militantisme et esthétique. In: **Le cinéma militant reprend le travail.** GAUTHIER, Guy (Org.). Paris: Corlet, 2004.

LYOTARD, Jean-François. O acinema. In: **Teoria contemporânea do cinema.** São Paulo: Senac, 2005.

NOGEZ, Dominique. **Le cinéma autrement**. Paris: Cerf, 1987.

PINEL, Vincent. **Écoles, genres et mouvements au cinéma**. Paris: Larousse, 2000.

XAVIER, Ismail. **Alegorias do Subdesenvolvimento – Cinema Novo, Tropicalismo, Cinema Marginal**. São Paulo: Brasiliense, 1993.

RELATO

Por Suzana Kilpp e Lorena de Risse Ferreira

Cristiane começa o resumo de seu artigo dizendo que seu interesse é

> [...] questionar a ideia de filme político na atualidade. Para isso, a análise se concentra, especificamente, no filme realizado no Brasil sobre a Ditadura Militar. A referência ao passado, particularmente, ao filme *Terra em Transe (Glauber Rocha, 1967), entendido como modelo, permite definir o que é o cinema político na atualidade a partir de outros critérios. (p. 1)*

A problematização que faz inicia com uma breve referência ao surgimento do gênero no Brasil (com ênfase para o Cinema Novo) na primeira fase da Ditadura Militar de 1964. Daí, passa por uma breve resenha crítica de teorias que propõem o que a autora chama de "filme (re)politizado" alternativamente ao "filme político", que seria talvez mais adequado a produções mais recentes, nas quais referencia-se à ditadura através de "lembranças" do "vivido", produções realizadas no mais das vezes por outras pessoas que não as envolvidas na vivência (como é o caso do primeiro período). Nesse momento do texto surgem questões relativas ao "filme militante" e ao "filme de militante", que terão desdobramento críticos nas considerações finais do artigo. Por último, o texto faz uma análise comparativa do político em Terra em transe e nas produções contemporâneas apontadas no artigo, sinalizando o que também aparecerá mais adiante, nas considerações finais, que é um deslocamento que a autora sugere do que seja político no cinema: tratar-se-ia do

político do mundo vivido representado no cinema (o conteúdo ou o tema nele tratado) ou do modo político de a arte tratar de qualquer tema?

Lembramos aqui Walter Benjamin (também citado pela autora) que, quando discute o autor como produtor, pergunta se seria revolucionário um conteúdo em uma forma conservadora, ao que ele mesmo responde propondo seu conceito de técnica (alternativa à dicotomização usual entre forma e conteúdo) e remetendo-nos à necessidade revolucionária de ensaiar uma técnica que faça progredir a técnica (no caso, a técnica do cinema, que não estaria nem só em seu teor e nem só em sua estética); a seu ver (e a nosso também), estaria aí a mais profícua contribuição que o autor poderia dar à causa revolucionária de então, e, acreditamos, também à de hoje. Em seu trabalho sobre a obra de arte e a reprodutibilidade técnica, Benjamin coloca a mesma questão no confronto que estabelece entre a estetização da política e a politização da arte.

Entendemos a relevância do artigo de Cristiane enquanto ensaia uma urgente e necessária revisão do sentido de "político" e da "política" na produção (e na vida) contemporânea, desde outra perspectiva mas na mesma direção, acreditamos, que a que se colocava Benjamin diante do fascismo. Dizemos isso porque nos parece que, às vezes, Cristiane encaminha seu artigo nessa perspectiva, mesmo que isso não fique muito claro no texto submetido ao GT, o qual, se isso for procedente, precisaria de alguns esclarecimentos, que admitimos difíceis de serem alcançados em tão poucas páginas, mas que mereceriam sua atenção na seqüência.

No texto há vários indícios de que a autora está levando em consideração o que estamos sugerindo (mesmo que, às vezes, suas considerações fiquem apenas implícitas), como destacaremos nos exemplos a seguir, trechos do artigo nos quais tentamos compreender quais os "outros critérios" de "político" a que a autora se refere no resumo.

Cristiane propõe Terra em transe (e outros filmes de Glauber Rocha) como parâmetro do que chama de filme político, "pois o político é uma ideia recorrente no sistema de construção dos personagens." (p. 7) Mas, também propõe que

> Nesse artigo a análise que remete ao passado está restrita a *Terra em Transe* por ser a Ditadura Militar protagonista do seu argumento. [...] Nesse filme, Glauber Rocha consegue integrar o processo de distinção do próprio **mecanismo fílmico:** a linearidade torna-se dialética ao confrontar **a cada etapa da narrativa o jogo de forças que a conduz**, enquanto que cada cena é compreendida no movimento de uma recomposição intelectual que submete os fragmentos do real a uma constante modificação crítica imposta pelas diferentes tomadas de câmera. Essa capacidade 'glauberiana' de dominar o instrumento crítico deve-se à **narrativa fechada em um imenso flash-back**, trabalhado pela voz daquele que sucumbiu duas vezes à grande ilusão de possibilidade de democracia na América Latina. Dessa maneira, Glauber Rocha apresenta o fascismo mítico de um futuro ditador, a inexistência de um povo, os compromissos mentirosos de um democrata idealista prisioneiro da burguesia e do cristianismo incapaz de resistir a um golpe de Estado. Na composição da narrativa ainda aparece o misterioso Explint, que **alimenta o filme com o som de barulhos de avião e metralhadora**, e entendido como a força e o dinheiro que favorecem a ditadura. A violência é inerente ao sistema porque assegura a dominação de um grupo rival pelo outro (p. 7-8, grifos nossos).

Em contrapartida, Cristiane sugere que

> Nos filmes brasileiros contemporâneos sobre a Ditadura Militar, como Batismo de Sangue ou Zuzu Angel (Sérgio Resende, 2006) a violência recebe outro tratamento, mesmo que a ideia de fundo seja a mesma mostrada em Terra em Transe: aniquilar brutalmente todos aqueles que são contrários ao poder. O conflito religioso apresentado de maneira ambígua em Terra em Transe, protagoniza Batismo de Sangue de forma mascarada pelas dificuldades pessoais de Tito. **A câmera não é dialética e, sim, linear,** mostrando o militante de forma vitimizada e frágil. Os diálogos são informativos, e os militantes aparecem como jovens ingênuos e utópicos. **A escolha por uma decupagem clássica** esvazia a crítica, pois o poder é onipresente, vindo de uma única instância; os militares. Assim, o jogo entre políticos não é apresentado e acaba reduzido a uma luta entre o bem e o mal (p. 8, grifos nossos).

Além dessas considerações de fundo, que poderiam ser mais bem explicitadas no artigo, entendemos que o a autora poderia responder aqui a outras questões que emergem do texto.

Por exemplo, não entendemos algumas expressões/formulações presentes no texto:

- "a ocultação do regime ditatorial de maneira indispensável a ação fílmica" (p. 1);
- "aliviar o sofrimento" (p. 1) – sofrimento de quem? Que tipo de sofrimento?;
- "uma reconstrução da história e mesmo uma intervenção do real" (p. 2);

- “os filmes políticos são reduzidos a gêneros como filmes de propaganda ou filmes de militante” (p. 3) – filme de militante ou filme militante?;

- “No final dos anos 70, o filme militante passou a ser designado também como “filme de intervenção”. Essa mudança deve-se a afirmação em manter a vontade de agir sobre a sociedade, porém abandonando o dogmatismo característico dos anos 60. A ideia era que o “filme de intervenção” pudesse dialogar com outros filmes que não faziam parte do sistema político, mas a partir de determinadas estruturas socioculturais, pudessem propor transformações.” (NR p. 3);

- “c) a fragilidade fixa” (p. 6).

Por último, sugerimos à autora rever o uso do termo “ideia”, que é muitas vezes repetido. Poderia ser substituído por outro em alguns casos?

Do papel para a tela: a cultura do livro impresso como perspectiva para compreender a prática de leitores de livros digitais[1]

Helton Rubiano de Macedo[2]
Juciano de Sousa Lacerda[3]

***Resumo**: A cultura do livro impresso está inserida no cotidiano de leitores há mais de cinco séculos, na forma de diferentes "contratos de leitura". Desse modo, acreditamos ser possível vislumbrar que o surgimento do livro digital venha modificar práticas consolidadas na relação com o livro impresso. Tal fenômeno move a questão central de nossa investigação ao buscar compreender os modos como os leitores de livros digitais concretizam suas práticas de apropriação dessas formas simbólicas. No presente texto, propomos uma caracterização de uma cultura do livro impresso que seja suporte para a problematização e mapeamento de marcas de uma cultura do livro digital, a partir de uma proposta me-*

1 Trabalho apresentado ao Grupo de Trabalho Comunicação e Cultura do XXI Encontro da Compós, na Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, de 12 a 15 de junho de 2012.

2 Editor de publicações da Editora da UFRN, Mestre em Estudos da Mídia do PPgEM/UFRN, heltonrubiano@gmail.com.

3 Professor do PPG em Estudos da Mídia/UFRN, Doutor em Ciências da Comunicação pelo PPGCOM-UNISINOS, juciano.lacerda@gmail.com.

todológica que sistematiza algumas dimensões da cultura do livro impresso, a saber: ritualidade, simbologia, materialidade e forma, construídas na interface entre a Comunicação e a História Cultural.
Palavras-Chave: *Comunicação. Cultura do Livro. Cultura Digital.*

1 Livros e cotidiano

A cultura do livro impresso está inserida no cotidiano de leitores há mais de cinco séculos. Isso significa que hábitos e significados sobre a mídia livro estão arraigados sobre a comunidade leitora, na forma de diferentes "contratos de leitura" (VERÓN, 2004). Desse modo, acreditamos ser possível vislumbrar que o surgimento do livro digital venha modificar práticas consolidadas na relação com o livro impresso. Tal fenômeno move a questão central de nossa investigação ao buscar compreender os modos como os leitores de livros digitais concretizam suas práticas de apropriação dessas formas simbólicas. Nosso objetivo geral é caracterizar práticas socioculturais de leitores de livros digitais, com o intuito de revelar continuidades e descontinuidades no uso do livro em seus formatos impresso e digital. Para tanto, realizamos dois movimentos. Primeiro, propomos uma caracterização de uma cultura do livro impresso que seja suporte para um possível mapeamento de marcas de uma cultura do livro digital. Em segundo lugar, exploramos o cenário de produção e oferta do livro digital, especialmente no Brasil, a fim de delineá-lo em suas primeiras configurações. No presente artigo, detemo-nos no primeiro movimento, a partir de uma proposta metodológica que sistematiza algumas dimensões da cultura do livro impresso, a saber: ritualidade, simbo-

logia, materialidade e forma, construídas na interface entre pesquisadores do campo da Comunicação e da História Cultural, as quais auxiliaram na investida sobre a realidade empírica, mas cujos resultados não fazem parte do exercício do presente texto.

A leitura, todos os dias, de modo sucessivo e contínuo, permeia nosso dia a dia. Em variadas esferas da nossa vida, seja em âmbito particular, seja coletivo, nos é solicitada a capacidade de decifrar códigos a fim de constituir sentidos sobre os mais variados temas. Dentro desse contexto de leitura como parte integrante do cotidiano, Certeau (2003) dedica-se ao estudo das "operações de usuários". Segundo o autor, esses usuários, os leitores, estavam conformados à imagem de passivos e disciplinados diante de uma ordem superior localizada no nível da produção daquilo que é consumido. A abordagem de Certeau (2003) recai sobre as práticas de consumidores, suas "maneiras de fazer", seus modos de fabricação, de apropriação, do produto consumido. É fato que Certeau discute as operações do leitor no ato de ler: "Este não toma nem o lugar nem um lugar de autor. Inventa nos textos outra coisa que não aquilo que era a 'intenção' deles" (CERTEAU, 2003, p. 264-265). Aqui, não problematizamos o conteúdo da leitura, o texto, e suas produções de sentido, mas nos apropriamos do pensamento de Certeau para pensar o dispositivo, o suporte, a interface. Desse modo, procuramos identificar as táticas utilizadas pelos leitores no uso do livro impresso. Com esse objetivo, por meio de observações, pudemos identificar algumas ações que nos pareceram seguir nessa direção. Leitores costumam dobrar pontas de página para marcar ponto da leitura ou assunto interessante; produzem marginálias quando inserem suas próprias anotações nas margens das páginas; tracejam, marcam ou circulam principais passagens do livro; podem saltar determinadas partes do livro ou ler capítulos fora da ordem proposta na edição; e acessam livros de diferentes

formas, desde a compra ou empréstimos de amigos ou bibliotecas até mesmo cópias não autorizadas ou através de furto.

Nesse conjunto de elementos de apropriação, nos interessa aqueles ligados ao objeto de leitura, o livro, em nossa investigação problematizado em sua versão digital. Construirão aí, os leitores, novas táticas? Antes de buscar responder a essa pergunta, o presente artigo pretende esclarecer determinados vínculos estabelecidos com o livro em sua versão impressa, a fim de poder articulá-los com as possibilidades oferecidas pelo livro digital.

As condições para o reconhecimento do livro digital esbarram no modo como parte considerável dos indivíduos produz sentidos sobre as experiências em plataformas digitais na vida cotidiana, considerando para isso séculos de cultura do impresso que operam sobre a construção de laços no tempo entre o livro impresso e o leitor. Uma espécie de "contrato de leitura" que "enfatiza as condições de construção do vínculo que une no tempo uma mídia a seus 'consumidores'" (VERÓN, 2004, p. 275). A partir disso, acreditamos que é válido perceber de que modo se realizam as experiências de leitura de livros digitais considerando as "cláusulas" do contrato já firmado entre o indivíduo e os livros em papel.

Outro aspecto relevante são as formas utilizadas na esfera da produção a fim de minimizar o choque sobre paradigmas culturais arraigados na relação do leitor com o livro. Um dos conceitos relacionados com esse intuito é a remediação (remediation). Termo cunhado por Bolter e Grusin (1999), que caracteriza a apropriação, de qualquer modo, de traços de uma mídia para outra, num processo em que são evidentes a assimilação de linguagem, estilo e características de meios tradicionais. Em se tratando do livro digital, em alguns casos, por exemplo, são criados documentos que simulam virtualmente o "passar" de páginas, acompanhado do ruído emitido pelo movimento do papel. É como se o objetivo dessa estratégia de contato fosse recuperar e

renovar o "contrato", a "confiança" que já estão na memória afetiva do leitor, remetendo às características do livro impresso como um lugar reconhecido, do qual se poderia partir com segurança para novas práticas.

Mouillaud (2002) ao tratar do jornal impresso se utiliza da metáfora da embalagem para questionar o sentido do chamado conteúdo, caso não existisse aquilo que o envolve: a materialidade do papel, o formato, a disposição dos elementos gráficos etc. Nessa perspectiva, o entendimento daquilo que é o jornal passa também pelo modo como ele é apresentado. Paralelamente, o livro impresso é reconhecido a partir daquilo que lhe é característico enquanto objeto material, em sua forma enunciativa. O tipo de papel utilizado; o formato; as sequências de elementos pré-textuais (folha de rosto, dedicatória, agradecimentos, prefácio, epígrafe, sumário), textuais e pós-textuais (conclusão, posfácio, índice etc.); além dos itens próprios do meio, como capa, orelhas, lombada e colofão, que são características da enunciação do livro, de suas estratégias de contato, e o fazem reconhecível a partir da sua materialidade, da sua embalagem, da sua forma.

A partir disso, é importante compreender sobre o modo como se dá o reconhecimento do livro em formato digital. A diversidade de suportes (computador, leitor eletrônico, celular, tablet etc.) representa uma multiplicidade de estratégias de contato entre o texto e o leitor. A narrativa não está mais apenas impressa no papel. Não está presa à sua mobilidade relativamente restrita (se comparada à mobilidade da sua versão digital). Ela está agora imersa num universo de bits, possibilitando-lhe a reconfiguração de sua estrutura. Sua dimensão passa a ser cambiável para adaptação aos seus suportes de leitura. O livro é agora do tamanho do display. A sequência de seus elementos pode perder a linearidade presente no impresso a partir das possibilidades do hipertexto. Blocos de informação enlaçados numa teia sobre a qual cada leitor traça subjetivamente seu percurso de leitura. O movimento, por sua vez, tam-

bém pode estar presente: vídeos, animações, gráficos dinâmicos compõem o conteúdo que antes se resumia a textos e imagens estáticas. Dessa maneira, a partir da instauração de (novos) sentidos sobre o livro, como se apresentam as práticas socioculturais de uso, considerando características tão variáveis e ao mesmo tempo tão divergentes daquelas do livro impresso enquanto estratégias de enunciação e de contato?

2 Dimensões das práticas de leitores

A partir daqui, propomos, como recurso metodológico, a caracterização de uma cultura do livro impresso, na perspectiva de construir um quadro que nos fosse útil na observação de práticas socioculturais claramente referentes ao livro impresso e que, de algum modo, poderiam ser aplicadas nas experiências com o digital, seja de forma idêntica, seja de modo análogo, seja de maneira completamente distinta.

Para essa construção, realizamos uma investida no campo da História a fim de compreender as relações tradicionais com o livro. Dessa maneira, acreditamos ser possível compreender que a leitura, em sua trajetória histórica, esteve circunstanciada por hábitos particulares, bem como costumes de uma coletividade, frente ao objeto livro e seu uso. Conforme pensam Bourdieu e Chartier (2006, p. 233), "[...] assim como as capacidades de leitura postas em funcionamento num dado momento por determinados leitores frente a determinados textos, a situações de leitura são historicamente variáveis". Esse aspecto é determinante no modo como pretendemos investigar empiricamente nosso objeto. Neste ponto, nos apoiamos, pelo menos em parte, na perspectiva de estudos da História Cultural, disciplina que comporta abordagens da Antropologia e da História para o estudo de costumes, sociabilidades

e representações, entre outros objetos. Essa utilização é por nós vista como a prática de uma abordagem interdisciplinar na comunicação, proposição que vem se colocando como enriquecedora de ângulos de visão, auxiliando na problematização de objetos e na definição de estratégias de investigação.

Avançando sobre a apresentação do que seriam as principais abordagens da Nova História Cultural (NHC), Burke (2008) inclui as chamadas "práticas" como um dos paradigmas da área. Entre essas práticas (e aqui reside o principal argumento para escolha desse campo de pesquisa como subsídio teórico), reserva espaço para as práticas de leitura: "uma das formas mais populares das histórias das práticas é a história da leitura, definida, por um lado, em contraste com a história da escrita, e, por outro, com a precedente história do livro" (BURKE, 2008, p. 82).

Chartier (1992, p. 212) busca expor algumas hipóteses sobre uma história das práticas de leitura. Segundo o autor, "essas práticas são definidas de modo a incluir as relações com objetos impressos (que não se restringem absolutamente aos livros) e com os textos com os quais, desse modo, os leitores se deparam". Na nossa pesquisa, o foco será apontado para práticas como movimentos sobre os livros digitais, sendo que, para isso, traremos à tona investigações acerca da história do livro e da leitura. Essa proposição reside no argumento de que para reconhecemos melhor o presente e o futuro devemos voltar os olhos para o passado, identificar raízes culturais, circunstâncias pelos quais fatos ocorreram, os modos, as intenções, enfim, nos reconhecer como indivíduos históricos empreendedores de práticas que se modificam, ou não, ao longo do tempo.

Dentro dessa perspectiva histórica e inserida no contexto da História Cultural, a história do livro se mostra como campo em crescente expansão. Na definição de história do livro, se empenha Robert Darnton (1990; 2010). Para o autor,

> É uma área que pode estendida e ampliada de diversas formas, mas de modo geral se ocupa do livro desde a época de Gutenberg [...]. Ela surgiu da convergência de diversas disciplinas num conjunto de problemas comuns, todos relacionados ao processo de comunicação (DARNTON, 2010, p. 190).

Decidimos ainda por incluir o ensaísta, organizador de antologias, tradutor, editor e romancista argentino Alberto Manguel. Apesar de não historiador, Manguel, em sua obra Uma história da leitura (2001), presta grande contribuição para o entendimento de práticas de leitura em suportes impressos.

Apesar da história da leitura não ter iniciado exclusivamente a partir do desenvolvimento de técnicas de impressão, consideramos esse contexto como de importância fundamental, por um conjunto de dinâmicas surgidas e recriadas a partir da relação com o impresso. Sobre isso, Chartier (1992, p. 238) afirma que

> depois de Gutenberg, toda a cultura ocidental pôde ser vista como uma cultura da impressão, pois, em vez de ficarem restritos aos usos administrativos e eclesiásticos (como na China ou na Coreia), os produtos das impressoras e da composição tipográfica influenciaram a totalidade das práticas e das relações.

Daí, o autor propõe o novo posicionamento de como percebemos as técnicas de impressão: "[...] devemos reinscrever o surgimento da máquina impressora na história da longa duração das formas do livro ou dos suportes dos textos (do volumen ao codex, do livro à tela) e na história das práticas da leitura" (CHARTIER, 1992, p. 238).

A partir das leituras realizadas, de observações e de auto-observações (partindo da constatação de que somos também leitores), definimos o que chamaremos de dimensões, ou seja, eixos por onde se dão, no nosso entender, as relações com o objeto livro impresso e as práticas a ele relacionadas. As dimensões definidas são: a ritualidade, a simbologia, a materialidade e a forma. Elas foram relacionadas como construídas na relação com o livro impresso, sendo que as consideramos passíveis de produzir relações com as práticas relativas ao livro digital. Desse modo, essas dimensões são modos como sistematizar, a princípio, práticas e significações do livro, mas que de forma alguma atuam isoladamente. É importante lembrar ainda que se trata de uma sistematização proposta para esse trabalho, não resumindo assim a história do livro impresso em quatro apontamentos.

3 A ritualidade e a simbologia

A fruição de um livro, seja impresso ou digital, requer um conjunto de práticas próprias do encontro entre livro e leitor. Um instante cujo movimento ou posição do praticante interfere sobremaneira no uso que se faz do objeto. Junto a isso se soma o espaço utilizado para essa prática, bem como as possíveis interações com outros indivíduos, no caso de práticas de leitura coletiva. A esse conjunto de propriedades denominamos ritualidade.

Martín-Barbero (2008), em sua proposta para um novo mapa das mediações, relaciona a ritualidade a duas categorias desse mapa, indicando aí suas características para cada um desses encontros. O primeiro deles diz respeito à relação da ritualidade com os formatos industriais. Nesse ponto, as ritualidades compõem "gramáticas da ação – do olhar, do escutar, do ler – que regulam a interação entre os espaços e os tempos da vida cotidiana e os espa-

ços e os tempos que conformam os meios" (MARTÍN-BARBERO, 2008, p. 17, grifo do autor). O segundo encontro se dá com as competências de recepção. Nesse caso, as ritualidades remetem aos diferentes usos sociais dos meios.

Seja de um modo ou de outro, pensamos que postura do leitor é, de algum modo, também aplicada às relações com o livro. "A leitura não é somente uma operação abstrata de intelecção; ela é engajamento do corpo, inscrição num espaço, relação consigo e com os outros" (CHARTIER, 1994, p. 16). É, enfim, ritualidade. O corpo, por exemplo, parece pedir uma trégua aos movimentos para que os sentidos sejam voltados à experiência de leitura. A leitura pede uma posição espacial do corpo para que flua com eficiência. Sobre isso, Manguel (2001, p. 177) afirma que

> há os [livros] que parecem exigir determinadas posições de leitura, posturas do corpo do leitor que, por sua vez, exigem locais de leitura apropriados a essas posturas [...]. Com frequência, o prazer derivado da leitura depende em larga medida do conforto corporal do leitor (MANGUEL, 2001, p. 177, grifo do autor).

Aliado à postura, soma-se o espaço no qual ocorre a experiência:

> [...] não há dúvida de que o ato de ler no tempo requer um correspondente ato de ler no espaço, e a relação entre os dois atos é inextrincável. Há livros que leio em poltronas e livros que leio em escrivaninhas; há livros que leio em metrôs, bondes e ônibus (MANGUEL, 2001, p. 178).

Com isso, o autor ratifica o caráter cotidiano do livro impresso utilizado nos mais comuns momentos do dia a dia, nos quais podemos usufuir da lei-

tura, considerando a mobilidade do volume impresso. O espaço também se mostra condição para a ritualidade. Sobre isso, Villaça (2002, p. 44) acrescenta:

> O onde da leitura também foi um dado a ser considerado para a compreensão de sua experiência. A leitura dos in-folio[4] feitas pelos estudantes em pé, à época do humanismo. Em quadros de um século e meio mais tarde, como "La Lecture" [Figura 1] e "La Liseuse" [Figura 2], de Fragonard, os leitores estão reclinados em canapés, com pernas apoiadas em banquinhos. Para a compreensão da leitura é, portanto, útil a meditação sobre sua iconografia e seus equipamentos, incluindo mobília e vestuário.

4 "O in-folio era o nome dado a uma grande folha de papel que, dobrada uma única vez, formava um caderno de quatro páginas. Seguindo esse raciocínio, o in-quarto era uma folha dobrada duas vezes, compondo então um caderno menor, de oito páginas, e o in-oitavo constituía um caderno ainda menor, de 16 páginas, formado a partir de três dobras de uma mesma folha" (EL FAR, 2006, p. 31-32).

Figura 1 – La Lecture (1778), de Jean Honoré Fragonard.

Fonte: <http://wikigallery.org>.

Figura 2 – La Liseuse (1772), de Jean Honoré Fragonard.

Fonte: <http://wikigallery.org>.

Refletir sobre essas condições nos leva a pensar também sobre o quanto se mostra fundamental as propriedades do suporte de leitura para os modos como se usufrui o livro. As tradições sobre o objeto se impõem como ritos, aqui compreendidos como comportamentos que se tornam rotineiros, incluídos no cotidiano da leitura, talvez tidos como inseparáveis dela, confundindo-se com o próprio ato.

A introdução do livro digital nos leva a refletir sobre novas possibilidades de ritualidade, novos espaços, posturas, sociabilidades. Considerando práticas de leitura do livro digital, Beigueilman (2003, p. 35), afirma que "um repertório de gestos, um jogo tátil entre a mão e o papel (ou o 'mouse'), uma constelação de objetos e de instrumentos de visão definem a posição da leitura neste mundo". Desse modo, compreendemos que novos elementos compõem a ritualidade do livro digital. Dentre esses elementos, podemos destacar os espaços nos quais, o leitor pode agora acessar e usufruir de livros. Sob uma vivência conectada a redes mundiais de informações, o lugar não precisa mais ser o lugar do livro, mas sim o lugar do leitor. Em outras palavras, não se precisa dirigir-se para onde o livro é armazenado. Como afirma Debray (1993, p. 230), "já não tenho de ir em busca de vestígios; doravante, são eles que vêm ao meu encontro".

A Nova História Cultural, em sua vertente sobre a história da leitura, aborda aquilo que para nós dialoga diretamente com a ritualidade praticada no ato da leitura. Sobre isso, Burke (2008, p. 83) esclarece:

> No Ocidente, os tópicos correntes de interesse e debate na história da leitura incluem três mudanças ou deslocamentos aparentes: da leitura em voz alta para a leitura silenciosa; da leitura em público para a leitura privada; e da leitura lenta e intensiva para a leitura rápida ou "extensiva", a chamada "revolução da leitura" do século XVIII.

Compreendemos que aqui se articulam diferentes comportamentos sobre o livro e sua fruição. Chartier (1994) esclarece que não se trata de uma deficiência dos antigos leitores. A prática de leitura em voz alta não indicava a incapacidade da leitura apenas com os olhos. Era, sim, uma "convenção cultural que ansiava fortemente o texto e a voz, a leitura, a declaração e a escuta" (CHARTIER, 1994, p. 98, grifo nosso). O autor acrescenta que mesmo na época moderna a leitura em voz alta permanecia como "o cimento fundamental de diversas formas de sociabilidade familiar, erudita, mundana ou pública" (CHARTIER, 1994, p. 98).

Uma segunda dimensão sobre a qual estabelecemos encontros sobre o livro é a simbologia representada pelo objeto de papel. Corredores infindáveis, estantes repletas de títulos, classificados por assuntos, subcategorizados, organizados sistematicamente por profissionais da informação. Indivíduos, sozinhos e coletivamente, acessam os textos, por prazer ou pela necessidade de pesquisa. Poderia ser essa a descrição de uma biblioteca em qualquer lugar do mundo. Entretanto, trata-se de um cenário carregado de uma simbologia universal. Caráter representativo do objeto livro impresso. O livro como símbolo de conhecimento, da inteligência, de erudição.

No campo de investigação da midiologia, cujo principal interesse está no estudo dos meios e no que o homem transmite por meio deles, Debray (1993) busca compreender por quais mediações a mensagem se torna ação. Para tanto, o caráter simbólico do suporte se torna de fundamental importância.

> Muito antes de McLuhan, a história da escrita tinha materializado o medium is message mostrando de que maneira o material condiciona o utensílio de inscrição que, por sua vez, dita a forma da escrita. A midiologia amplia o movimento e prolonga o comando material do domínio gráfico ao universo moral e simbólico (DEBRAY, 1993, p. 208).

Nesse sentido, Debray (1993, p. 207) credita ao suporte, na perspectiva da midiologia, função capital. Para ele, "o suporte é, talvez, o que se vê menos e o que conta mais. Na civilização concebida como sistema de produção de vestígios, ele não representaria a força produtora, nem a fonte de energia, mas sim a matéria-prima. Nem mais nem menos". O autor ainda ilustra o papel simbólico do suporte: segundo ele, no Egito, "o valor simbólico de um texto estava indexado à raridade do respectivo suporte. O couro, mais caro que o papiro que, por sua vez, custava mais do que a pedra ou a argila, era o suporte das mensagens mais sacralizadas" (DEDRAY, 1993, p. 208).

Acerca dessa irradiação de sentido a partir do livro, Manguel (2001, p. 271) nos fornece outro exemplo. De acordo com o autor, "as bibliotecas particulares da França no século XVIII eram tesouros familiares que a nobreza preservara e ampliara de geração em geração, e os livros que continham eram tanto símbolos de posição social como de refinamento e postura". Manguel (2001) esclarece que com a ascensão da burguesia os livros deixaram de ser exclusividade da nobreza e do clero. À época, os burgueses eram intitulados de nouveaux riches. Procuravam, desse modo, reproduzir os comportamentos dos nobres, e a leitura estava entre essas práticas. Ou melhor: se não o ato da leitura, mas a posse do livro. "Ser visto como dono de livros e leitos ornamentados tornou-se sinal de posição social" (MANGUEL, 2001, p. 183).

O cinema nos dá um bom exemplo da simbologia do livro. Em 1966, o diretor François Truffaut levava às telas o Fahrenheit 451, baseado no livro homônimo de Ray Bradbury. Na narrativa, livros considerados subversivos deveriam ser queimados. O número 451 refere-se à temperatura (escala Fahrenheit) na qual o papel queima. Nessa sociedade futurista, o livro é símbolo da emancipação dos indivíduos, da livre expressão, do pensamento fluido e revolucionário. Daí o interesse de uma parcela de indivíduos ávidos

pelo desejo de dominação em exterminar o objeto compreendido como instrumento de libertação.

Hoje, em reportagens de TV, estantes de livros são utilizados como recursos cenográficos em entrevistas com especialistas de diferentes temas. A intenção parece ser utilizar-se da simbologia do livro como objeto de inteligência, instrução, cultura, e assim poder reproduzir esses conceitos para os telespectadores, a fim de vinculá-los ao indivíduo entrevistado, como se, desse modo, inserisse o experto em um ambiente impregnado de conhecimento, representado materialmente pelos livros sobre prateleiras, oferecendo credibilidade às suas falas (Figuras 3 e 4).

Figura 3 – Fantástico (Rede Globo), em 17/07/2011.

Figura 4 – Jornal Nacional (Rede Globo), em 19/07/2011.

Em se tratando de livros digitas, nos desligamos do suporte papel. Não existirão mais livros sobre estantes ou livros param serem queimados. O que nos leva à seguinte questão a ser investigada na experiência empírica: o que agora simboliza o livro digital e no que isso reflete sobre práticas de leitores?

4 A materialidade e a forma

Assim como as palavras, componentes formais na constituição do livro também interferem no olhar e nas ações do leitor. Bourdieu afirmou que "antes e depois de Aristóteles, estamos preparados para balizar os efeitos retóricos, mas é possível esquecermos os efeitos de extensão dos parágrafos, os efeitos de formato do texto ou de qualidade do papel [...]" (BOURDIEU; CHARTIER, 2006, p. 233). Estamos, pois, deixando de lado um elemento determinante

para a postura do usuário diante do objeto. Chartier (1992, p. 220), por sua vez, defende que, "é fundamental lembrar que nenhum texto existe fora do suporte que lhe confere legibilidade; qualquer compreensão de texto, não importa de que tipo, depende das formas com as quais ele chega até seu leitor". Desse modo, delimitam-se aqui, considerando as faces desse suporte, dois aspectos: a materialidade e a forma.

É sabido que a leitura é movimento de sentidos: tato, olfato e visão. Para muitos leitores, o toque é condição para o elo entre leitor e leitura. Uma ponte que interliga mentes a inumeráveis cenas descritas por meio de palavras registradas, liquidez de tintas sobre planas superfícies. E quando falamos em toque, nos referimos ao deslize dos dedos sobre a matéria, à saliva sobre os cantos da página, às dobras para marcações. Complementa essa conexão, o cheiro exalado da tinta sobre o papel, o cheiro de novo ou de velho, facilmente identificável até pelo mais displicente leitor. Uma experiência potencializada pelo ato de enxergar a matéria.

Em tempos em que havia apenas livros impressos, toques, texturas e cheiros dependiam dos materiais que compunham os livros. Antes da invenção da prensa, esses materiais eram os mais distintos. De acordo com Katzenstein (1986, p. 105),

> desde os tempos pré-históricos a natureza tem provido o homem com material em abundância para registrar fatos e pensamentos: pedra, areia, mineral, madeira, casca e folha de árvore. Os animais contribuíram com cera, chifre, osso e marfim e, às vezes, os seres humanos têm pintado e escrito na própria pele.

Obviamente ali o sentido sobre a matéria não era o mesmo dos dias atuais e comprometiam-se o transporte e o armazenamento desses objetos, além

do longo tempo de produção. Diversos fatores, enfim, estavam subordinados à ordem do material.

Hoje, o vínculo está posto, entre outras bases, sobre a materialidade do livro. Mouillaud (2002) acredita que estudos a respeito do jornal impresso (pensamos que o mesmo possa ocorrer com o livro) "dão frequentemente a impressão de estarem divididos entre uma descrição do jornal em sua materialidade de papel, seu formato, sua diagramação etc. (o suporte), e aquilo, que, durante muito tempo, foi chamado de os 'conteúdos'" (MOUILLAUD, 2002, p. 29). Entretanto, o autor pensa que o dispositivo (a matéria) está inevitavelmente ligado ao sentido, como o contrário também é verdade.

> O sentido não está apenas deitado no leito da língua. Está gravada em uma tabuleta (suméria) ou sobre uma folha de chumbo como em um monumento de Jochen Gerz, inscrito e raspado sobre um palimpsesto de um pergaminho, escrito ou rasurado sobre uma folha de papel que, com a imprensa, vai-se redobrar sobre si mesma e juntar-se em cadernos no dispositivo do códex. Um suporte que não tem apenas uma matéria (ou uma não matéria, como os cristais de uma tela), mas um "formato" (MOUILLAUD, 2002, p. 30-31).

Esse aspecto material vem caracterizar fortemente a imagem do livro na memória dos leitores. Daí, entendemos, também surgem os contatos, as relações, as práticas. Conforme Manguel (2001, p. 277),

> o ato de ler estabelece uma relação íntima, física, da qual todos os sentidos participam: os olhos colhendo as palavras na página, os ouvidos ecoando sons que estão sendo lidos,

> o nariz inalando o cheiro familiar de papel, cola, tinta, papelão ou couro, o tato acariciando a página áspera ou suave, a encadernação macia ou dura, às vezes até mesmo o paladar, quando os dedos do leitor são umedecidos na língua [...].

No período anterior às possibilidades de reprodução do livro em escala industrial, a materialidade estava imbuída de certo sentimento de unicidade. Tomava-se o objeto para si e seu sentido era particular, individual. Cobria-lhe o manto da sacralidade, da aura, uma atmosfera que provinha em grande parte do seu caráter material.

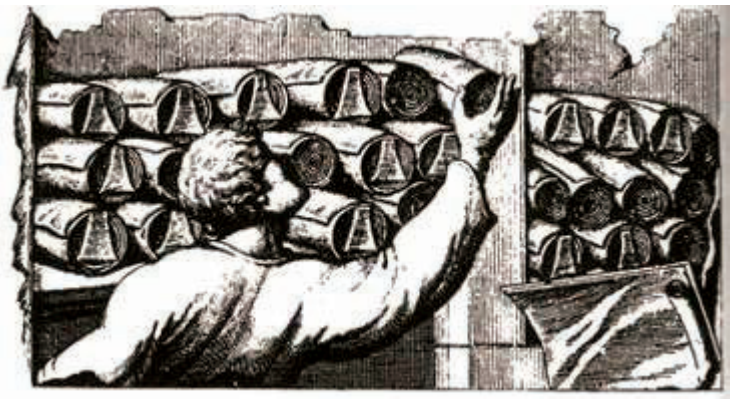
> Os próprios livros eram individuais e deve-se imaginar os leitores do Antigo Regime abordando-os com cuidado. Tocava o papel para apreciar seu peso, a brancura e a elasticidade [...]. Constatava a igualdade da tinta no impresso e a beleza do desenho dos caracteres. Degustava o livro como se degusta o vinho, pois apreciava-lhe o suporte assim como o seu conteúdo intelectual, e tocava o tecido do livro ao mesmo tempo que extraía seu sentido (DARNTON, 2006, p. 150).

Isso posto, é fundamental ressaltar que, além da materialidade, as experiências com o livro também se dão pela forma na qual essa matéria se apresenta. Formas constituídas sob diferentes modelos no decorrer da história do livro e que buscou, em cada época, e, se segundo as necessidades de cada sociedade, suas estéticas e composições. De acordo com Katzenstein (1986, p. 114), "as formas são ditadas pela natureza dos materiais; obviamente, mate-

riais duros, como a pedra, o barro ou a madeira não podem resultar em rolos ou códices, mas foram transformados em tábuas ou tiras".

Um dos grandes marcos na história do livro é a mudança na apresentação dos escritos em forma de rolo para a forma de códice. O rolo, feito de papiro ou pergaminho (pele animal), era envolto sobre uma ou duas hastes cilíndricas de madeira ou outro material, e tinha a extensão média de seis a dez metros, podendo chegar aos 40 ou 100 metros (PINHEIRO, 1999, p. 68). Uma das implicações do formato do livro diz respeito ao seu modo de organização e armazenamento. A seguir, a ilustração (Figura 5) representa um dos modos de guardar os rolos.

Figura 5 – Gravura copiada de um baixo-relevo mostrando o método de guardar rolos na Roma antiga.



Fonte: MANGUEL, 2001.

Já o códice consistia em um conjunto de folhas dobradas, formando cadernos, colados uns aos outros. O códice é assim um formato de sucesso que atravessou os séculos e permanece ainda como modelo tradicional para o livro impresso. Para Manguel (2001, p. 151), o códice, diferentemente dos rolos, "permitia que o leitor pulasse rapidamente para outras páginas e assim retivesse um sentimento da totalidade – sentimento composto pelo fato de que em geral o texto inteiro permanecia nas mãos dele durante toda a leitura". Para o autor, o códice surgiu originalmente para ser transportado com facilidade e, por isso mesmo, necessariamente pequeno. Dessa maneira, "cresceu em tamanho e em número de páginas, tornando-se, senão ilimitado, pelo menos muito maior do que qualquer livro anterior" (MANGUEL, 2001, p. 151). Para Chartier (1994, p. 102), "é com o códice que o leitor conquista a liberdade: pousado sobre uma mesa ou escrivaninha, o livro em cadernos não exige mais a total mobilização do corpo". O movimento é então empreendido no transporte facilitado do objeto de leitura.

A partir disso, os espaços podem então ser outros, mais íntimos, privados, aprazíveis, tendo o próprio mobiliário, a partir do século XVIII, acompanhado um design mais afeito à leitura na intimidade (CHARTIER, 2006, p. 91). A mobília então marca o lugar da leitura. É projetada também tendo por base a forma do livro. A seguir, a foto (Figura 6) apresenta uma cadeira, produzida no século XVIII, com apoio para os braços, bem como o suporte para o livro.

Figura 6 – Cadeira de rinha de mogno com estofo de couro, em 1720.

Fonte: MANGUEL, 2001.

Quando pensamos em livro digital, deslocamos o conceito de forma do livro. Na verdade, essa ideia se fragiliza, pois com variados dispositivos de leitura, o livro perde sua forma tal como conhecemos. O códice, formato universal e unânime do livro, desaparece. Como perceber o livro, considerando seu formato tradicional, diante do livro que agora se enquadra na tela do seu dispositivo? O livro não tem mais forma? Frente a isso, quais as atitudes dos leitores no uso desse livro. Quais espaços e movimentos do leitor de livro digital? Que ritualidade, afinal, está vinculada a prática desses leitores? Algumas pistas podem ser lançadas. Sobre isso, El Far (2006, p. 63) afirma:

> Na tela do computador, a disposição do texto e a relação com a palavra impressa oferecem uma nova dinâmica de leitura. Em vez de virar páginas, o cursor pode navegar por qualquer parte da obra e, por meio de atalhos, encontrar rapidamente os trechos ou as palavras-chave desejadas pelo usuário. O tamanho ou o estilo das letras podem variar conforme o gosto de cada leitor. A encadernação, que costuma dar forma, iniciar e finalizar o miolo do texto perde completamente sua função na versão virtual.

Vale ressaltar que não pensamos o computador como único dispositivo de leitura de livros digitais. Com o advento dos leitores eletrônicos, dos tablets e das possibilidades de leitura em celulares ou em computadores portáteis, o livro digital desprende-se na mesa, pois a mobilidade é também característica desses aparelhos. A partir daí, os espaços podem ser os mais variados. Além disso, a possibilidade de formação de uma gigantesca biblioteca virtual em um único aparelho, com a fácil manipulação de arquivos, como também os mecanismos de buscas e marcações nos seus arquivos, entre outras propriedades oferecidas pelo digital, diferenciam essa experiência daquela então conhecida com a leitura de livros impressos.

5 Considerações finais

O presente artigo não se propunha a responder a questões da problemática da investigação, mas demonstrar a processualidade de como chegamos à problematização da relação dos leitores com livro digital, a partir da experiência histórica do livro impresso sob a ótica das quatro dimensões que exploramos no texto: ritualidade, simbologia, materialidade e forma. É preciso

reiterar que não compreendemos tais dimensões de modo isolado. Pudemos neste exercício observar a complexidade com que operam no cotidiano dos leitores, em que se apresentam, muitas vezes, fortemente ligadas.

Na história do impresso, a forma e a simbologia, por exemplo, estiveram em muitos aspectos em sentido de correlação direta. A forma do livro ditava em parte aquilo ele significava, pois ela teria de ser adequada ao conteúdo que se pretendia. "Na França, o livro de bolso suscitou, nos anos 60, uma reclamação indignada nos meios literários que viam nesse produto uma profanação inconsiderada do suporte" (DEBRAY, 1993, p. 223-224). Em tempos de digitalização, de telas e de displays, permanecerá essa correlação direta?

A forma encerrava não só a matéria, mas dava pistas também sobre o seu conteúdo. No França do século XVII, um grupo de impressores de Troyes compôs a Bibliothéque Bleue, uma coleção de livros em brochura, de capa azul, que durante décadas foi recebida em áreas rurais francesas. Os títulos eram bastante conhecidos da elite letrada, mas recebiam um tratamento editorial de modo que pudessem atingir públicos menos habituados à leitura (CHARTIER, 2006). A popularização de livros por meio de edições de custos menores, influi, acreditamos, no modo como o leitor percebe, simboliza e usufrui o livro. El Far (2006, p. 60) afirma que "uma mesma história, impressa em edições de luxo ou livros de bolso, acaba sendo absorvida de diferentes maneiras pelos leitores". Dessa maneira, a materialidade e a forma do livro se impõem como elementos das relações estabelecidas entre livro e leitor.

As práticas dos leitores contemporâneos nesse interstício entre o impresso e o digital, com o advento de tecnologias de alta performance para o acesso ao conhecimento (PCs, notebooks, tablets, e-readers etc.), sinalizam continuidades e descontinuidades no uso do livro, cuja investigação é importante para compreendermos as transformações simbólicas sob a égide da digitalização da cultura material.

Referências

BEIGUELMAN, Giselle. **O livro depois do livro**. São Paulo: Peirópolis, 2003.

BOLTER, J. D.; GRUSIN, R. **Remediation**: understanding new media. MIT Press, 1999.

BORDIEU, Pierre; CHARTIER, Roger. A leitura como uma prática cultural. In: CHARTIER, Roger (Org.). **Práticas de leitura**. 4. ed. rev. trad. Cristiane Nascimento. São Paulo: Estação Liberdade, 2006.

BURKE, Peter. **O que é história cultural?** 2. ed. rev. e ampl. Trad. Sergio Goes de Paula. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano**: artes de fazer. 9. ed. Trad. Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis: Vozes, 2003.

CHARTIER, Roger. Textos, impressão, leituras. In: HUNT, Lynn. **A nova história cultural**. Trad. Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

CHARTIER, Roger. **A ordem dos livros**: leitores, autores e bibliotecas na Europa entre os séculos XIV e XVIII. Trad. Mary Del Priore. Brasília: Editora da UnB, 1994.

DARNTON, Robert. **O beijo de Lamourette**: mídia, cultura e revolução. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

_____. A leitura rousseauista e um leitor "comum" no século XVIII. In: CHARTIER, Roger (Org.). **Práticas de leitura**. 4. ed. rev. Trad. Cristiane Nascimento. São Paulo: Estação Liberdade, 2006.

_____. **A questão dos livros**: passado, presente e futuro. Trad. Daniel Pellizzari. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

DEBRAY, Régis. **Curso de Midiologia geral**. Trad. Guilherme Josão de Freitas Teixeira. Petrópolis: Vozes, 1993.

EL FAR, Alessandra. **O livro e a leitura do Brasil**. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.

KATZENSTEIN, Úrsula Ephraim. **A origem do livro**: da Idade da Pedra ao advento da impressão tipográfica no Ocidente. São Paulo; Brasília: HUCITEC; Fundação Nacional Pró-Memória, 1986.

MANGUEL, Alberto. **Uma história da leitura**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. **Dos meios às mediações**: comunicação, cultura e hegemonia. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2008.

MOUILLAUD, Maurice. Da forma ao sentido. In: MOUILLAUD, Maurice; PORTO, Sérgio Dayrell (Org.). **O jornal**: da forma ao sentido. 2. ed. Trad. Sérgio Grossi Porto. Coleção Comunicação. Brasília: Editora UnB, 2002.

PINHEIRO, Ana Virginia. Da sacralidade do pergaminho à essência inteligível do papel. In: DOCTORS, Marcio (Org.). **A cultura do papel**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra; Fundação Eva Klabin Rapaport, 1999.

VERÓN, Eliseo. **Fragmentos de um tecido**. São Leopoldo: Editora Unisinos, 2004.

VILLAÇA, Nízia. **Impresso ou eletrônico?** Um trajeto da leitura. Rio de Janeiro: Mauad, 2002.

RELATO

Por Lidiane Santos de Lima Pinheiro

A proposta de compreender "as transformações simbólicas sob a égide da digitalização da cultura material" – palavras dos autores, na conclusão do texto – (MACEDO, LACERDA, 2012, p. 18) soa como um imprescindível problema de pesquisa na contemporaneidade. Profissionais e estudiosos da Comunicação Social não se cansam de debater o futuro do jornal impresso, do papel, do livro, e o estudo das práticas socioculturais de leitores de livros digitais (objetivo do artigo em questão) pode contribuir e muito para tal discussão. Concordo, portanto, com a atualidade de tal tema e, também por isso, com sua importância para as Ciências da Comunicação.

Na introdução do artigo (p. 2), os autores afirmam que o objetivo geral do trabalho é "caracterizar práticas socioculturais de leitores de livros digitais, com o intuito de revelar continuidades e descontinuidades no uso do livro em seus formatos impresso e digital". Para tanto, os autores comparam as condições de recepção (práticas de leitura) do livro, em seus formatos impresso e digital. Tal cotejo, porém, não me parece satisfatoriamente equilibrado no texto (apresentam-se informações, caracterizações e relatos históricos sobre a cultura do livro impresso e muito mais perguntas do que respostas sobre a cultura do livro digital), mesmo que os autores tenham proposto, na introdução, para o cumprimento do objetivo do artigo, "uma caracterização de uma cultura do livro impresso que seja suporte para um possível mapeamento de marcas de uma cultura do livro digital". Diante de tal proposta (revelada desde o título), questionei-me se a caracterização de uma cultura do livro impresso seria suficiente para mapear outra realidade (contígua, mas diversa), que é a

cultura do livro digital. A metodologia construída para estudar certo objeto de pesquisa, pensada especificamente para ele, daria conta de outro objeto?

Logo, frente à relevância do tema, à boa proposta do artigo, mas, também, ao seu aspecto ainda introdutório e inacabado, sugiro o desenvolvimento da pesquisa, 1º) buscando responder às muitas questões que ficaram em aberto, principalmente, sobre a prática de leitores (ou de leitura) de livros digitais; 2º) repensando e tornando mais clara a metodologia usada; 3º) definindo melhor se o objeto estudado é a prática de leitura ou a de leitores (como descrito no título e no artigo), uma vez que estes não são visados diretamente no artigo (afinal, quem são? Quais são suas expectativas e seus saberes? Como produzem sentido e interagem com a obra e com seu autor? – estas questões, que melhor definiriam tais leitores, não parecem interessar para o desenvolvimento da pesquisa), ou seja, o que me parece contextualizado e bem explicado no texto são as situações ou os contextos (a cultura) da prática de leitura na história do livro e não exatamente os leitores.

Estimulada pela citação que os autores fazem a Eliseo Veron (2004), proponho que se debrucem mais sobre seus estudos, pois o conceito de contrato de leitura tem muito mais a contribuir que a parca utilização dele feita no artigo. Sugiro também uma investigação sobre coenunciador e condições de produção, circulação e recepção (a partir da pragmática e da análise do discurso de linha francesa). Sobre a noção de coenunciador (destinatário), creio que ela seria uma boa substituta para "indivíduo" (por exemplo, no trecho "considerando as 'cláusulas' do contrato já firmado entre o indivíduo e os livros em papel" – p. 3), pois entendo que tal "contrato" não é individualizado e que o substantivo "indivíduo" produz uma ideia de sujeito empírico, leitor real, e não virtual ou suposto (no enunciado/pelo enunciador). Finalmente, nas considerações finais, os autores concluem que uma mesma história pode ser interpretada diferentemente, se impressa em edições de luxo ou de bolso e,

logo, em distintos suportes; mas este é apenas um dos aspectos (junto com o contexto, as expectativas e os saberes do leitor etc.) que interferem nas múltiplas produções de sentido de um texto – conforme estudos sobre as condições de produção, circulação e, sobretudo, recepção de produtos comunicacionais (CHARAUDEAU, 2006; CHARAUDEAU; MAINGUENEAU, 2004).

Dito isto, sigo pontuando alguns detalhes do artigo, que, acredito, precisam ser revistos. Não fica claro o que os autores chamam de "proposta metodológica, que sistematiza algumas dimensões da cultura do livro impresso" (p. 2), nem o procedimento intitulado simplesmente como "observações" (p. 2 e 6). O que vejo no artigo é uma revisão bibliográfica sobre o tema, que possibilita a fragmentação do objeto estudado em quatro dimensões (ritualidade, simbologia, materialidade e forma), seguida de questionamentos e raras conclusões sobre a cultura do livro digital.

É importante observar, ainda, vários pequenos problemas estruturais na construção do artigo – principalmente, na introdução, no tópico intitulado "Dimensões das práticas de leitores" e nas considerações finais. 1) A introdução adianta (desnecessariamente) muitas informações que serão repetidas no desenvolvimento – como, por exemplo, na página 4, quando explica as dimensões da materialidade e da forma, a partir de Mouillaud. 2) Ainda na introdução, não fica claro o que é chamado de "continuidades e descontinuidades no uso do livro em formatos impresso e digital" (p. 2) – expressão que aparece também nas considerações finais, mas é esquecida no restante do texto. 3) Também na introdução, os autores afirmam procurar "identificar as táticas utilizadas pelos leitores" (p. 2), mas não acho adequado falar em "táticas", pois elas parecem mais ligadas à ideia de estratégias de leitura do que às suas "práticas socioculturais" – além disso, como disse anteriormente, no desenvolvimento do artigo, os autores abordam muito mais a cultura (o contexto, as condições) do uso do livro, do que, propriamente, as táticas dos leitores.

Para encerrar, nas considerações finais, os autores afirmam que "o presente artigo não se propunha a responder a questões da problemática da investigação, mas demonstrar a processualidade de como chegamos à problematização da relação dos leitores com livro digital" (p. 17, grifo nosso). Tal enunciado dá a entender que este é um artigo apenas de perguntas (problematização) e sem respostas – refletindo, portanto, as ideias iniciais de uma pesquisa ainda em construção. De qualquer forma, se os autores se referem à problemática de uma pesquisa mais ampla, isso deveria ser mais bem discriminado no texto (que pesquisa é esta? O que propõe? Em que fase se encontra?).

Referências

CHARAUDEAU. Patrick; MAINGUENEAU, Dominique. **Dicionário de análise do discurso**. Coordenação da tradução Fabiana Komesu. São Paulo: Contexto, 2004.

_____. **Discurso das mídias**. Tradução de Ângela S. M. Corrêa. São Paulo: Contexto, 2006.

VERÓN, Eliseo. **Fragmentos de um tecido**. Tradução de Vanise Dresch. São Leopoldo: UNISINOS, 2004.

Imprensa e cinema: o papel das revistas ilustradas na promoção das práticas culturais[1]

Alice Dubina Trusz[2]

***Resumo**: Este trabalho aborda as relações entre a imprensa periódica ilustrada e a exibição cinematográfica em Porto Alegre no início da década de 1910, tomando por objeto do estudo a revista Kodak (1912-1920). Trata-se de identificar, entre os conteúdos veiculados pela publicação, as manifestações que fizeram referência ao cinema, verificando de que modo e em que medida a revista participou do incremento das sociabilidades públicas no meio local, particularmente da legitimação e estimulação da prática "ir ao cinema".*
***Palavras-Chave:** Exibição cinematográfica, Imprensa periódica, Público de cinema.*

1 Apresentação

A pesquisa sobre a exibição cinematográfica em períodos remotos, como a década de 1910, encontra uma série de dificuldades, que são ampliadas quando se trata de investigar a história das práticas que caracterizaram os

1 Trabalho apresentado ao Grupo de Trabalho Comunicação e Cultura do XXI Encontro da Compós, na Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, de 12 a 15 de junho de 2012.

2 Pós-doutoranda ECA/USP, Doutora em História pela UFRGS, alicetrusz@hotmail.com.

espetáculos cinematográficos e instituíram o hábito de frequentar cinemas, percebido como sociabilidade pública e de lazer que incrementou a dinâmica da cidade moderna.

No caso de Porto Alegre, limite espacial deste estudo, a documentação contábil das empresas exibidoras desapareceu e o acesso à documentação comercial, quando existente, é dificultado pelo despreparo das instituições de guarda. Desapareceram os programas distribuídos nas sessões de cinema, assim como os cartazes e fotografias de divulgação dos filmes. Raros são os espectadores da época que deixaram algum relato de memória da infância passada nos cinemas. Restaram os jornais diários e as revistas ilustradas, ainda que em coleções incompletas e em boa parte deterioradas pelo tempo e pelo uso, o que restringe a sua consulta.

A imprensa diária fornece uma série de informações. Os jornais publicavam uma seção diária dedicada a informar a programação dos centros de diversões locais, que comumente compreendia uma subseção dedicada aos cinematógrafos. Também havia as seções noticiosas, que podiam trazer notas sobre aberturas e fechamentos de centros de diversões, ou até mesmo disfarçadas "notas-reclame", que eram anúncios em prosa. Os anúncios publicitários eram publicados por exibidores e distribuidores cinematográficos, trazendo novos e outros dados sobre os cinemas. Por meio deles, era possível saber o nome do estabelecimento, seu endereço e empresa proprietária, a programação de filmes, com os seus títulos, gênero, metragem e produtora, assim como os seus conteúdos. Mas a oferta dessas e outras informações nos anúncios e seções especializadas dos jornais variou fortemente de uma folha para outra e ao longo dos anos. Os jornais tinham as suas preferências por determinadas salas, sobretudo aquelas que também eram suas anunciantes, às quais dedicavam maior atenção, ignorando as demais. Os exibidores cinematográficos também restringiam suas práticas promocionais a determinados veículos de

imprensa. Tais peculiaridades colocam ao historiador a necessidade de abarcar ao menos dois jornais diferentes sobre um mesmo período, se o seu interesse não é analisar um impresso em particular, mas uma questão que possa ter sido objeto de interesse da imprensa.

Com tais colocações prévias, pretende-se chamar a atenção sobre a importância de considerar as especificidades dos materiais tomados como fontes para a investigação do passado, e, neste caso em particular, do cinema como manifestação social, destacando a colaboração dos periódicos, sobretudo das revistas ilustradas, para uma mais complexa percepção do processo vivido, das práticas cotidianas que envolviam o ato de ir ao cinema.

2 A revista Kodak

Para dar início a esta discussão, delimitarei o estudo ao caso de uma publicação editada e circulada em Porto Alegre no período, a revista Kodak, restringindo a análise, por questões práticas, ao primeiro ano de sua existência.[3] Lançada em 28/09/1912, a Kodak foi uma revista ilustrada de variedades editada por Lourival Cunha, que dividiu a empresa com Emílio Guimarães, o diretor-artístico da revista, entre outubro de 1913 e abril de 1914. A revista era semanal e manteve uma periodicidade regular até dezembro de 1914, quando deixou de circular. É provável que sua interrupção tenha resultado das dificuldades crescentes de importação de papel e tinta, relacionadas à eclosão da 1ª Guerra na Europa. Uma estimativa numérica realizada a partir das demais

3 Os dados aqui apresentados são parte de uma pesquisa mais extensa, que está em desenvolvimento, e que investiga a história da exibição cinematográfica em Porto Alegre entre 1908 e 1914.

edições existentes aponta o seu retorno no final de julho de 1917, a partir do que voltou a circular regularmente até dezembro de 1920.[4]

A Kodak surgiu em um momento em que já eram publicados localmente outros periódicos ilustrados, ainda que, em sua maior parte, limitados à veiculação de ilustrações como charges e caricaturas. Também circulavam localmente periódicos ilustrados nacionais e estrangeiros, como as revistas Fon-Fon, do Rio de Janeiro, e Caras y Caretas, da Argentina, que já se destacavam pela copiosa e qualificada veiculação de imagens fotográficas.

Em setembro de 1912, eram publicados em Porto Alegre periódicos como o 606, O Smart, a Revista dos Municípios, a Revista Sportiva, a Revista dos Militares e a Revista Politécnica. Em janeiro de 1913, foi lançada a revista A Fita; em maio, A Metralha; em julho, O Alarme, A Theatral (bimensal) e O Flirt; em setembro, De Binóculo e O Crítico. A maior parte destas publicações pode ter tido vida curta, como era comum. De qualquer forma, a multiplicidade das iniciativas impressiona. Deste quadro, cabe destacar, pela sua duração e qualidade, elogiada nos jornais, mas também pelas afinidades editoriais que compartilharam com a Kodak, duas publicações que a antecederam e que permaneceram sendo editadas após o seu surgimento: o 606 e O Smart. Dentre os títulos citados, apenas a Kodak, hoje centenária, restou.

3 A modernização da imprensa e o recurso à imagem

As primeiras décadas do século XX foram marcadas, no Brasil, por um processo de modernização social que provocou a diversificação dos interesses e expectativas e estimulou uma mais diversificada e efêmera demanda de con-

4 A Kodak tem sido objeto de minhas pesquisas, respondendo a diferentes questões, desde o início da década de 1990. Há exemplares do periódico nos acervos da Biblioteca Pública do Estado (BPE), do Museu de Comunicação Social Hipólito José da Costa, do Museu Joaquim José Felizardo e da PUCRS. Em 2007, a coleção da BPE, que era a mais volumosa, perdeu 70% da sua coleção em razão de furto.

sumo, desencadeando a renovação geral no perfil da imprensa. O resultado foi um processo simultâneo de estruturação industrial, organização empresarial e qualificação publicitária da imprensa. A multiplicação da informação e a dinamização das comunicações a partir de invenções como o telégrafo e o telefone, que transformaram tanto a apresentação gráfica quanto o conteúdo temático dos jornais (BROCA, 1958, p. 206-211), também permitiram o surgimento das revistas ilustradas.[5]

Tributárias dos novos conhecimentos técnicos observados no campo das artes gráficas, elas também foram uma resposta à diversificação dos interesses e expectativas inscritos no processo de modernização social. Enquanto veículos de comunicação, elas se propunham a transitar entre o local e o universal, abrindo-se às novas tendências comportamentais. Assim, respondiam ao desejo de cosmopolitismo da parcela da população mais informada e de maior poder aquisitivo, que foi o seu público leitor.

A diversidade temática dessas publicações lhes permitia uma aproximação ampla das mudanças que transfiguravam os espaços da cidade e das novas práticas sociais neles empreendidas. Tal característica pode ser observada no teor dos textos publicados, nos produtos divulgados pelos anúncios, nas crônicas e colunas sociais que comentavam os acontecimentos cotidianos e a transformação dos costumes. Mas a melhor tradução formal e artística da sua integração ao espírito mundano da época foi o largo emprego que fizeram das ilustrações de humor e da fotografia (TRUSZ, 2002, p. 90). Se a Kodak não foi a primeira revista ilustrada local, foi aquela que incrementou e qualificou a

5 Segundo Roberto Civita (BRANCO, 1990), revistas, embora não ilustradas, já eram circuladas no Brasil desde o início do século XIX, quando do estabelecimento da corte portuguesa no país, mas provinham do estrangeiro. Já as revistas em língua pátria passariam a ser editadas no país em torno de 1830, ainda sem ilustrações. A primeira revista ilustrada nacional seria lançada em 1869, a Semana Illustrada.

prática de reprodução fotográfica em impressos, fazendo dessa nova possibilidade da indústria gráfica a sua marca maior, já inscrita no nome com que foi batizada. A razão da escolha foi explicitada no seu artigo de apresentação:

> [...]. Vida intelectual e mundana, vida industrial e artística, vida comercial e esportiva, todas as manifestações de nossa existência moderna, tudo ela registrará com sua objetiva pluriforme e adequada. KODAK será revista de poucas palavras e de muitas ilustrações; de poucas palavras porque nos elétricos tempos que decorrem, de cinematografia e de vertigem, tudo deve ser breve, instantâneo, sintético, de muitas ilustrações, por que, como instrumento de luta e propaganda, nada há de mais eficaz e eloquente que a figura geométrica de uma caricatura ou de um cliché. [...].[6]

A própria revista se reconhecia e promovia como produto e expressão de um tempo de complexidade crescente no qual a percepção se tornava cada vez mais instantânea, traduzindo abertamente o sentimento do homem da época, imerso em um processo de aceleradas transformações materiais e mentais que colocavam na ordem do dia a necessidade de redimensionar as noções de tempo e espaço estabelecidas. Neste contexto, dinamizado pela proliferação das imagens cinematográficas, era grande o entusiasmo pelas novas tecnologias visuais. As revistas ilustradas, ao fazerem uso da fotografia como nova linguagem e forma de apropriação e expressão das experiências cotidianas, buscaram concentrar em si próprias um atributo de modernidade. Essa mesma razão explica o interesse da Kodak pelo cinema e as sociabilidades a ele relacionadas, entre outras manifestações da vida urbana.

6 Kodak, ano 1, n. 1, 28/09/1912.

4 O cinema na cidade

Introduzido em Porto Alegre em 1896, o cinema inscreveu-se em um contexto já enriquecido por uma larga tradição espetacular lanternista, com a qual continuou mantendo estreitos vínculos durante sua primeira década de exploração comercial. Entre 1896 e 1908, as projeções cinematográficas foram realizadas na cidade de forma descontínua e irregular, sendo oferecidas por temporada, por exibidores cinematográficos itinerantes, em diferentes locais, desde os centros de diversões já existentes até espaços especializados abertos por eles próprios, mas de curta duração. A fase foi marcada por uma intensa atividade exibidora e um crescente envolvimento do público com o cinema.

A complexidade e a dinâmica das práticas cinematográficas no período demonstra que elas propiciaram a constituição e afirmação do cinema como fenômeno cultural, contribuíram para o incremento do setor do entretenimento local e estimularam novas formas de apreensão e expressão da realidade, cada vez mais mediadas pela técnica e pautadas nas imagens. A experiência acumulada tanto pelos exibidores na sua prática profissional e empresarial, quanto pelo público apreciador das projeções cinematográficas, conferiu à atividade da exibição durante a fase itinerante as condições que permitiram a própria abertura das salas especializadas permanentes a partir de 1908.

Neste ano, foram abertos em Porto Alegre os "cinematógrafos" Recreio Ideal, Recreio Familiar, Rio Branco, Berlim e Variedades, todos localizados na região central e funcionando de forma padronizada, diariamente, à noite, com espetáculos exclusivamente de projeções, organizados em sessões curtas e sucessivas (TRUSZ, 2010). A sedentarização da exibição cinematográfica, assim instituída, concentrou-se na afirmação das salas especializadas como espaços legítimos de realização da atividade, num esforço de definição de um

lugar e modo próprios de organização do espetáculo, orientado para a autonomização. O seu intuito principal foi racionalizar a exploração comercial do cinematógrafo e consolidá-la como prática econômica.

Num momento seguinte, a regularização da atividade e as necessidades decorrentes do aumento da concorrência acabariam estimulando a redefinição das práticas de exibição e a introdução de novas promoções pelo setor exibidor, destinadas a distinguir as salas congêneres e estreitar os laços entre o público e os estabelecimentos, estimulando a fidelização dos espectadores aos espaços. Assim, os apreciadores do cinema passariam a ser identificados pela imprensa como frequentadores do Recreio Ideal ou do Variedades. Mais do que expressar a divisão real deste público, o que interessava era personalizar, ainda que em caráter coletivo, a relação entre espectadores e setor exibidor.

O negócio da exibição sedentária se mostraria bastante instável nos seus primeiros anos, com salas trocando de proprietário e/ou de endereço e mesmo fechando. Por outro lado, evidenciando o dinamismo do setor, verificou-se que, a partir de 1910, soluções alternativas foram adotadas pelos exibidores, sendo inclusive retomadas práticas características do período itinerante, como a associação das projeções com outras atrações, de variedades e o uso de aparelhos de sonorização mecânica. Alguns cinemas também sofreram reformas, que visaram ampliá-los e dotá-los de melhores condições estruturais e higiênicas, sendo igualmente abertos novos estabelecimentos do gênero ao longo dos anos. Em 1912, com a abertura de cinemas nos arrabaldes, verificou-se uma descentralização da exibição, que ampliou e diversificou socialmente o acesso público aos espetáculos cinematográficos, estimulando novas mudanças na qualidade da oferta e da apropriação do cinema. No final de 1913, seriam abertos os cine-teatros, salas planejadas e construídas prevendo-se a diversificação dos programas, isto é, dotá-las de condições estruturais qualificadas para oferecer "atrações de palco e tela".

5 A Kodak e o cinema

Quando a Kodak começou a circular, funcionavam na cidade cerca de sete cinemas: Odeon, Variedades, Coliseu, Smart-Salão e Recreio Ideal, no centro, e Democrata e Nollet, nos arrabaldes. Era um momento em que estava em grande evidência o cinema Recreio Ideal, o pioneiro da sedentarização no meio local. Além de exibidora, a empresa F. Damasceno Ferreira & C., sua proprietária, constituída por Francisco Damasceno Ferreira e Franklin Fay, também era a representante exclusiva para o Rio Grande do Sul da distribuidora Companhia Cinematográfica Brasileira e produzia o seu próprio cinejornal, cobrindo "assuntos porto-alegrenses". O Recreio Ideal-Jornal era realizado por Emílio Guimarães, experiente fotocinegrafista, que iniciara suas atividades no Rio de Janeiro em 1905 e vivia em Porto Alegre desde maio de 1911. O cinejornal foi produzido e exibido semanalmente no Recreio Ideal, que o financiou, e também no Coliseu/Cinema Parisiense.[7] Sem abandonar a função de cinegrafista, Emílio tornou-se repórter fotográfico da Kodak (n. 2, 04/10/1912). Em fevereiro de 1913, já desvinculado da produção do cinejornal, Emilio assumiu a direção artística da publicação (n. 18, 15/02/1913).

No seu duplo encargo, Emílio Guimarães passou a filmar e fotografar os mesmos eventos, editando as imagens em movimento no cinejornal e reproduzindo as fotografias na revista. Ao veicular tais imagens dos acontecimentos cotidianos, a Kodak acabou proporcionando aos porto-alegrenses uma outra e nova modalidade de apreensão visual da realidade, que explorava aspectos diferentes daqueles que costumavam interessar aos fotógrafos de estúdio. O desempenho da dupla função, cujo ritmo e volume foram conside-

7 Tratava-se de uma empresa constituída pela associação entre os proprietários do Theatro Coliseu e aqueles do Recreio Ideal, que funcionou no Coliseu entre agosto e novembro de 1912. Cf. O Diário, 03/08/1912, p. 1, e Correio do Povo, 26/11/1912.

ráveis, devem ter tornado Emílio muito popular na cidade, na época, como o "homem da câmera". Com sua presença constante no espaço público, Emílio integrou a atividade da produção das imagens técnicas ao cotidiano dos contemporâneos, despertando e estimulando neles o interesse para a sua prática e para as novas formas de percepção da realidade, exercitadas com as técnicas e perspectivas fotográfica e cinematográfica.[8]

Emílio Guimarães pertencia a um grupo de profissionais característicos daquele contexto no Brasil, que estiveram estreitamente vinculados, na formação e na profissão, à fotografia, à imprensa e ao cinema, atuando simultaneamente como repórteres fotográficos e cinegrafistas.[9] Muito provavelmente deva-se ao fato de ter contado com um profissional com a sua experiência e recursos na sua equipe de produção a razão da Kodak ter tido a qualidade e o sucesso que teve como periódico ilustrado. Ela também foi pioneira na produção e veiculação de imagens fotográficas impressas (fotogravuras) do público dos cinemas locais, originalmente "instantâneos ao magnésio", produzidos à noite, das quais fez uso informativo e promocional. A publicação dessas imagens ocorreu entre março de 1913 e abril de 1914, período em que Emílio Guimarães era o responsável pela "feição artística" da revista.

No entanto, outros tipos de materiais publicados pela Kodak também fizeram referência ao cinema. Se o tema nunca motivou a ilustração de

8 A veiculação impressa destas fotografias na Kodak também modificaria a qualidade da relação dos seus leitores, que certamente também liam os jornais diários e assistiam ao Recreio Ideal-Jornal no cinema, com a cidade e as suas imagens, que, inscritas no corpo da publicação, ganharam maior circulação e, ao mesmo tempo, se tornavam colecionáveis.

9 Além de Emílio Guimarães, podemos citar contemporâneos seus como os irmãos Paulino e Alberto Botelho, Antonio Leal e Alfredo Musso, todos do Rio de Janeiro; Aníbal Requião, em Curitiba e Gilberto Rossi, em São Paulo. Cf.: Galvão, M. R. E., 1975 e 1987; Stecz, S., 1988; Ramos, 1997; Heffner, H., 2006; Trusz, A. D., 2011.

uma capa, ele apareceu sob a forma de anúncios publicitários, notas-reclame, seções textuais e visuais, crônicas, charges e demais fotografias.

As seções indiscretas

Seções ditas literárias, como "Nos cinemas", "Indiscrições" e "Postais", que tiveram por interesse principal observar e comentar as sociabilidades e os comportamentos verificados nas salas de espera e projeção dos cinemas, constituem-se hoje em instigantes fontes de informação sobre um âmbito da experiência cinematográfica dificilmente acessível por outros meios. Ao reunirem comentários, fofocas e até recados, com que procuravam dar conta dos encontros, olhares cruzados e conversas ouvidas nos cinemas antes, depois e mesmo durante a projeção, tais seções evidenciam que "ir ao cinema" também era um programa social por meio do qual se exercitava o "ver e ser visto". As salas de espera dos cinemas eram os lugares propícios para marcar presença e ser citado na Kodak no sábado seguinte, para ser fotografado pelo seu repórter fotográfico e ser futuramente reconhecido pelos leitores da revista quando esta reproduzisse a imagem em suas seções visuais ou como ilustração de um anúncio publicitário. Daí a importância de estar na linha sob os aspectos da aparência e dos comportamentos. Afinal, uma seção como a "Indiscrições" sabia ser ferina, denunciando posturas indesejáveis e tentativas consideradas abusivas de colocar-se em evidência.

As salas de espera dos cinemas também eram lugares de marcar encontros e paquerar, de trocar opiniões e bilhetes, de ampliar o círculo social e quem sabe estabelecer um futuro compromisso amoroso. Comumente, as notas "indiscretas" faziam referência a conversas ouvidas ou a trocas de olhares flagrados entre moças e rapazes cujos nomes não eram revelados, apenas suas

iniciais. Diferentemente, costumava-se indicar os locais dessas observações, destacando os nomes dos cinemas, o que conferia um caráter promocional à seção. Ou seja, além da promoção da prática da frequência aos cinemas, fazia-se a propaganda das salas preferidas pelos redatores e/ou leitoras/es da revista. Aliás, assim que abria um novo cinema, ele é que se tornava o grande atrativo, o local mais citado na seção como ponto de observação das sociabilidades públicas e mexericos. Por outro lado, seções como "Nos cinemas", que não passava de uma coluna social a registrar o nome completo de algumas senhoritas vistas nos cinemas, com o que as distinguia socialmente, acabavam se tornando um estímulo à presença feminina nas salas de exibição, ainda que as mulheres só pudessem frequentá-las acompanhadas de suas famílias, do marido ou amigas.

Tais seções mundanas, que observavam (e disciplinavam) os modos de apresentação e comunicação, assumiram importante papel, apesar de sua aparente futilidade, na estimulação e orientação das práticas sociais, em particular na afirmação do cinema como fenômeno cultural. Em julho de 1913, por exemplo, substituiu-se a conhecida expressão "fazer avenida", apropriada dos cariocas e referindo-se, em Porto Alegre, ao footing na rua da Praia, por "fazer Avenida" ou "fazer Variedades", ou seja, referindo-se aos cinemas. Assim, particularizava-se a prática "ir ao cinema" como um programa de lazer específico, legítimo, que se bastava. Tratava-se, também, de reafirmar a particularidade desta comunidade de espectadores, reconhecendo-a e distinguindo-a daquelas dos demais gêneros de diversões. Por sua vez, o emprego do nome de uma sala em particular ao invés do genérico "cinema", se expressa o reconhecimento das preferências dos espectadores, também apresenta forte caráter promocional, evidenciando o empenho da imprensa pela promoção de tal fidelização.

Obviamente, tais seções revelam um olhar entre outros sobre o universo das práticas sociais relacionadas ao cinema. Nos seus flagrantes, elas perceberam os cinemas como lugares de exercício de certa liberdade femi-

nina (do flerte e da paquera), dificultada em outros ambientes, mas ali facilitada pelo escuro e pela natureza do local e da diversão. As jovens da elite porto-alegrense eram as principais leitoras da revista e inclusive lhe enviavam colaborações. Na edição especial do 1º aniversário (n. 50, 27/09/1913), este público dileto e fiel foi lembrado em uma crônica, que destacou a ansiedade feminina que antecedia o lançamento de cada número da revista. Ao identificar os aspectos capazes de seduzi-lo, o cronista reconheceu a importância das "notas indiscretas" para o incremento das sociabilidades e dos afetos, e das fotografias para a evocação da memória, o reconhecimento e a distinção pública. Mas ele também observou que a Kodak muito devia aos pais das leitoras, que financiavam o seu acesso à revista e apenas simulavam uma "inatenção dos galanteios às filhas". Evidencia-se aqui o elo explicativo que permitia o cultivo de certas liberdades nas salas de espera dos cinemas, denunciadas nas seções "indiscretas", e a censura de outras nas charges, no que respeita à presença crescente das mulheres nos cinemas. O conjunto destes materiais evidencia o caráter conservador da sociedade porto-alegrense no período e também da revista, que reproduziu em seus conteúdos a postura moralista que orientava os comportamentos e práticas da elite.

As charges

No primeiro ano de circulação de Kodak, foram publicadas na revista quatro charges relacionando o cinema e o comportamento feminino. Todas elas evidenciaram a grande atração e a influência exercidas pelo cinema sobre as mulheres e as criticaram. A primeira mostrava um casal a conversar na saída do cinema. O marido repreende a esposa, prometendo não permitir mais que ela vá ao cinema por tê-lo desrespeitado, deixando que um amigo do

casal a importunasse com apertos e esfregões. Trata-se de uma denúncia da bolinação no escurinho dos cinemas, neste caso relevada pela mulher, que era comumente vítima de tais abusos (Kodak, n. 2, 05/10/1912).

Na segunda, intitulada "O lar moderno", observa-se uma mulher bem vestida que se prepara para sair, mas antes ordena ao marido que alimente, banhe e faça dormir o filho bebê. Segundo avisa, vai a dois cinemas diferentes (Kodak, n. 17, de 25/01/1913). A ideia era recriminar a crescente presença feminina no espaço público e sua frequência aos cinemas, em detrimento das responsabilidades domésticas e, em particular, daquelas ditas maternas. O argumento seria o de estar havendo uma inversão de papéis, aspecto observado de forma caricatural, considerando-se que não havia divisão do trabalho doméstico e de responsabilidade com a criação dos filhos entre marido e mulher no meio burguês e da elite, grupo que protagoniza as cenas. Ao contrário, considerava-se serem tais tarefas exclusivamente femininas.

Assim, a ironia sobre a atitude feminina representada, considerada abusiva, permite interpretar esta e outras charges afins como uma reação masculina preventiva, que se antecipa à ameaça de efetivação daquelas práticas ao repudiá-las publicamente, desmoralizando e desmotivando possíveis pretensões femininas do gênero. A crítica ainda trazia um toque moralista extra, ao acusar sutilmente a mulher de trair o marido, que era ridicularizado por ser condescendente e liberal em excesso, remetendo simultaneamente a um caráter imoral das salas de cinema.

As crônicas

As crônicas que trataram do incremento das sociabilidades públicas e da mundanização dos costumes também identificaram o cinema como um dos

mais influentes motivadores das transformações nos comportamentos. Uma delas teria sido motivada por uma conversa entre um casal, ouvida na saída de uma sessão de cinema, em que a moça fez comentários favoráveis ao divórcio após ter assistido a um drama romântico no qual a esposa, negligenciada pelo marido em razão do trabalho, o teria substituído, em sua "pseudo-viuvez", por um amigo de infância. Ao ouvir tal veredicto sobre a falta de futuro do casamento, o rapaz, que seria noivo da moça, silenciou. Para o cronista, tratava-se de um mal cuja causa era o excesso de "realismo" que vinha contaminando a vida a partir da influência do cinema, que trazia novas ideias e as propagava entre as novas gerações, sobretudo entre as mulheres, com maior força do que as artes e a literatura (Kodak, n. 11, 07/12/1912). Por fim, o redator até se conformava, concluindo que o realismo tinha a sua utilidade contra as ilusões românticas. Contudo, vale destacar a citação dos dois nichos que costumavam resguardar as mulheres em casa, a música e a leitura. A expansão do seu universo de diversão, informação e formação, para a rua e os cinemas, embora reconhecida como inevitável, passa a ser objeto de preocupação.

As fotografias

Além das fotografias de panoramas da cidade, dos instantâneos diurnos de rua, e dos instantâneos noturnos do público dos cinemas, a Kodak também veiculou retratos de empresários do setor da exibição cinematográfica, justamente dos proprietários dos cinemas que foram os seus maiores anunciantes, o Coliseu e Recreio Ideal. Quanto aos instantâneos fotográficos noturnos ao magnésio (isto é, viabilizados pelo uso do flash) do público dos cinemas locais, foram veiculados na Kodak entre 22/03/1913 (n. 23) e 11/04/1914 (n. 77).

Durante este período, foram publicadas na revista 22 fotogravuras representando os espectadores nas salas de espera e de projeção, assim como na entrada dos cinemas. Foram contemplados os cinemas Avenida (3), Coliseu (11), Iris (2), Recreio Ideal (3) e Guarany (3). Deste conjunto, uma fotogravura saiu diretamente em um anúncio e as outras 21 foram veiculadas de forma independente, sem associação a outros conteúdos textuais da revista, perfazendo uma seção visual. Fundamenta essa percepção o fato das imagens terem sido diagramadas como unidades autônomas, acompanhadas apenas de títulos e legendas. Nas raras ocasiões em que foram veiculadas em duplas, manteve-se um único título, enfatizando-se serem duas perspectivas distintas de uma mesma situação, local ou evento. Destas 21 fotogravuras, oito foram reutilizadas posteriormente em anúncios publicitários.

Veiculadas inicialmente sob os títulos "Instantâneo ao magnésio" e "Instantâneo à noite", que revelavam sua natureza técnica, as fotogravuras passaram a sair em seções denominadas "Pelos cinemas" e "Theatro Coliseu". A mudança evidenciava as intenções editoriais que orientaram a produção e veiculação das imagens, assim como a assimilação do meio em privilégio dos fins. A afirmação da seção visual temática dedicada ao cinema se comprovaria pela sua ocupação nas edições seguintes com as imagens do público em diferentes salas exibidoras. Durante o primeiro ano de circulação da Kodak, foram veiculadas quatro fotografias do público dos cinemas e um anúncio reproduzindo uma delas. O cinema Avenida foi objeto de três fotogravuras[10] e o Coliseu da quarta, sendo dele o anúncio em questão.[11]

O público do cinema Avenida foi fotografado em frente ao cinema, na sala de espera e no salão de projeções. O cinema Avenida havia sido recentemente inaugurado pela empresa proprietária do cinema Recreio Ideal e se tor-

10 Kodak, n. 23, de 22/03/1913; n. 25, de 05/04/1913 e n. 29, de 03/05/19133.

11 Kodak, n. 28, de 26/04/1913 e n. 33, de 31/05/1913.

nou anunciante da *Kodak logo a seguir, sendo promovido em associação àquela sala.*[12] A primeira fotografia mostrava muitos espectadores na rua, uns saindo, outros entrando, pelas mesmas portas frontais, entre duas sessões. Com exceção de uma mulher, acompanhada, este público é masculino. Os que deixam o cinema param e observam o fotógrafo em ação.

A segunda fotografia representava o público na sala de espera, onde os espectadores aparecem concentrados, aguardando o término de uma sessão para entrar na seguinte. Embora a maior parte do público seja masculina, podem ser vistas moças, senhoras, meninas e meninos, mas todos estão agrupados de acordo com tais categorias, de gênero e idade. Na base da imagem, observa-se senhoras e senhores sentados de costas para o fotógrafo. Todos usam chapéus. O público visível não é popular, mas de elite. Além de visualizar os rostos e expressões dos espectadores, o enquadramento também revela aspectos da configuração e decoração interna da sala.

O terceiro instantâneo do Avenida foi tomado em "uma das suas costumadas noites de enchente". De fato, a sala de projeções, local de interesse do fotógrafo, está cheia, tendo sido a fotografia tirada durante uma sessão. Há, inclusive, espectadores em pé. Verifica-se que a sala era pequena e que havia uma divisão na plateia, marcada por uma grade, que provavelmente separava as poltronas de 1ª e 2ª classes, sendo as mais próximas da tela as de segunda, visto que são ocupadas por populares, tendo logo atrás de si espectadores bem vestidos, abastados. A distinção dos dois públicos é claramente visível por meio do vestuário, mas sua condição social não os impedia de frequentarem a mesma sala, atribuída como elegante pela Kodak. Não há inclinação da pla-

12 O cinema Avenida foi aberto em 09/11/1912. Em 14/11/1913, tornou-se propriedade de Julio Corrêa, que deixou de ser um dos sócios da empresa F. Damasceno Ferreira & C. para assumir esta sala de forma exclusiva. Cf. Correio do Povo, 16/11/1913.

teia, assim como não há a ideal sequência desencontrada das cadeiras. A sala possuía galerias no alto e provavelmente laterais e era decorada internamente com pinturas e ornamentos arquitetônicos.

O Theatro Coliseu foi inaugurado em 17/12/1910 na rua Voluntários da Pátria pelos sócios Eduardo Hirtz e Irmãos Petrelli, empresa desfeita em abril de 1911 com a saída de Hirtz.13 Aberto com capacidade de público de 2.500 lugares e orquestra própria, mas como teatro de variedades, passou a exibir exclusivamente projeções cinematográficas a partir de agosto de 1912. A primeira fotografia do seu público publicada na Kodak foi tomada em noite de espetáculo e mostrava o interior do salão de projeções lotado. A plateia é enquadrada a partir do palco, em direção ao fundo da sala, o que permite ver parte da sua divisão interna e acomodações, assim como a cabine de projeção.

O Coliseu era uma construção geométrica semi-circular de madeira e a fotografia permite observar a sua estrutura interna: vê-se a plateia central, que era dividida em três partes por dois corredores. Nas laterais, quase ao nível da plateia, haviam galerias do tipo arquibancada. Há uma espécie de camarote ao fundo, dividido pela cabine de projeção. Na plateia há muitas mulheres, sendo que a totalidade usa chapéu, muitas delas de volume avantajado, o que indica que são da elite. As demais portam modelos de menores dimensões. Ali também podem ser vistas crianças e homens sem chapéu. Nas arquibancadas ou galerias laterais estão sentados populares.

Esta fotogravura foi reutilizada para incrementar um anúncio do Theatro Coliseu. Ele foi veiculado em duas edições, sem modificações, pois não trazia informações específicas sobre a programação, apenas divulgava a casa. Ocupando a totalidade da página, apresentava a fotogravura centralizada e grande volume de texto, informativo e promocional. A fotografia serviu perfeitamente para dar conta de uma das ideias centrais da divulgação, de que

13 A Federação, 17/12/1910, p. 2 e 04/04/1911, p. 2.

este centro de diversões era o "cinema preferido do público" e "casa de confiança das Exmas. Famílias." Trazendo uma vista interna do estabelecimento, endossava a primeira informação ao mostrar todos os lugares preenchidos pelo público. Por sua vez, os grandes chapéus das senhoras da plateia comprovavam aquela qualidade elitizada, "familiar", dos espectadores.

6 Conclusão

Esta rápida exposição permite verificar a importância dos conteúdos, principalmente os visuais, veiculados pela Kodak, para uma mais complexa abordagem do cinema como prática social em Porto Alegre no início da década de 1910.

As fotogravuras do público dos cinemas registraram uma prática, documentaram e divulgaram a adesão da população ao cinema, legitimando-a e estimulando, dessa forma, novas adesões. Ao serem veiculadas de forma autônoma e não com a função de ilustrar textos, destinando-se inicialmente a preencher uma seção visual de variedades da revista, elas honraram a orientação editorial da publicação, defendida nas duas primeiras edições, evidenciando a capacidade expressiva das imagens e o seu valor documental e informativo para os contemporâneos, fundado no caráter indiciário e realista da sua representação. Num segundo momento, ao incrementarem a divulgação publicitária dos cinemas no espaço privilegiado da imprensa periódica ilustrada, aquelas imagens deram prova das novas possibilidades de comunicação e promoção comercial abertas pelos aperfeiçoamentos da técnica fotográfica e da indústria gráfica, desta vez abarcando a oferta e fruição das diversões públicas, particularmente do cinema.

Considerando que tais iniciativas foram empreendidas em um contexto em que o cinema vivia uma fase de consolidação enquanto atividade econômica sedentária e opção de lazer regular, aspectos estreitamente vinculados à afirmação das salas de cinema como espaços legítimos de exercício cotidiano da experiência cinematográfica, não foi gratuita a escolha do público cinematográfico como aspecto a ser privilegiado nas fotografias e também nas charges e seções de indiscrições colhidas nas salas de espera e projeção dos cinemas. Nem tampouco o posterior reaproveitamento de tais imagens nos anúncios publicitários dos exibidores.

A história do espectador cinematográfico e do público do cinema se inscreve e se confunde com aquela da exibição cinematográfica, das práticas culturais que caracterizaram a exploração comercial do cinema, os modos de organização e funcionamento das salas exibidoras e as inovações técnicas que conheceu o novo meio. Neste processo, em que o público do cinema também estava em crescimento, formação e afirmação, era importante registrar visualmente uma forma de participação na vida social que, embora concentrasse significativo número de praticantes, se desejava estimular e estender a um público sempre maior, passando por aqueles que já se identificavam e reconheciam entre os retratados ou que ainda deviam se integrar à comunidade em questão, buscando esse pertencimento, reconhecimento e distinção social.

Por meio dos registros visuais e textuais do público do cinema no exercício da prática que lhe conferia tal identidade, a revista, e os exibidores cinematográficos que foram seus anunciantes, objetivaram configurar, divulgar, promover e legitimar uma imagem e uma reputação dessa categoria particular de espectadores, assinalando o seu papel no incremento do cinema. A consideração da totalidade dos conteúdos da revista também permite identificar a tensão que caracterizou a definição do caráter do espetáculo cinematográfico nesta fase de consolidação do cinema como atividade comercial sedentária.

Pode-se afirmar, assim, que a Kodak contribuiu com este processo de forma afirmativa, orientando a construção dos sujeitos, qualificando as relações sociais e retificando os comportamentos, além de estimular a fidelização dos espectadores a determinadas salas de cinema, com o que contribuiu para o incremento das sociabilidades públicas e o sucesso econômico do setor exibidor cinematográfico local.

Referências

BERNARDET, Jean-Claude. **Historiografia clássica do cinema brasileiro**. São Paulo: ANNABLUME, 1995.

CERTEAU, Michel de. **A escrita da história**. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1982.

CHARTIER, R. O mundo como representação. **Estudos Avançados**, São Paulo, v. 5, n. 11, p. 173–191, 1991.

LEVI, G. Sobre a micro-história. In.: BURKE, Peter. (Org.). **A escrita da história**. São Paulo: UNESP, 1992, p. 133-161.

MENESES, U. T. B. Fontes visuais, cultura visual, História visual. Balanço provisório, propostas cautelares. **Revista Brasileira de História**, São Paulo, v. 23, n. 45, p. 11-36, 2003.

TRUSZ, A. D. 2002. **A publicidade nas revistas ilustradas**: o informativo cotidiano da modernidade. Porto Alegre – Anos 1920. Porto Alegre: 266p. Dissertação de Mestrado – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

_____. **Entre lanternas mágicas e cinematógrafos**: as origens do espetáculo cinematográfico em Porto Alegre. 1861-1908. 1. ed. São Paulo: Terceiro Nome/Ecofalante, 2010.

_____. Cinema e imprensa ilustrada nos anos de 1910: a vida passa e as imagens ficam. **Orson**, Pelotas, n. 1, p. 9-29. Disponível em: <http://orson.ufpel.edu.br>, 2011a.

BRITO BROCA. **A vida literária no Brasil – 1900**. Rio de Janeiro: MEC/Serviço de documentação, 1958.

CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa (Org.). **O cinema e a invenção da vida moderna.** São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

Jornais e revistas

A Federação, 1910 a 1913.

Jornal do Comércio, 1910.

O Independente, 1910-11.

Correio do Povo, 1910 a 1913.

O Diário, 1911 a 1913.

Kodak, 1912 a 1914 (revista).

RELATO

Por Cristiane Freitas Gutfreind

O texto de Alice Trusz propõe a análise da revista ilustrada Kodak que circulou em Porto Alegre (RS) entre 1912 e 1920, destacando as seções em seu primeiro ano de existência que fizeram referência ao cinema e contribuíram para estimular a prática de frequentar às salas na região. Ao longo do texto é apresentada uma quantidade expressiva de dados que fazem parte de uma pesquisa mais ampla desenvolvida pela autora.

Trusz inicia o trabalho expondo as dificuldades em realizar uma pesquisa com essa temática e objeto: escassez e má conservação de material documental, "despreparo das instituições de guarda" e falta de relatos de pessoas que experienciaram a frequência às salas de cinema a época. Em um primeiro momento, avaliei que a ausência de referência aos filmes exibidos poderiam se somar a essas dificuldades, mas em seguida, a autora revela que os anúncios pesquisados na seção "Publicitários" informavam ao leitor "a programação de filmes, com os seus títulos, gênero, metragem e produtora, assim como os seus conteúdos". Parto do pressuposto que pesquisar cinema é, sobretudo, associar suas imbricações técnicas com o pensamento em movimento (BADIOU, 2010) para relacionar a escrita da história com os discursos críticos e, assim, identificar fenômenos culturalmente determinados (Kracauer, 2010). Por isso, a revelação dos filmes ou das informações contidas na seção "Publicitários" facilitaria o entendimento de algumas afirmações apresentadas por Trusz no decorrer do texto e que serão pontuadas mais adiante.

Kodak é apresentada como um produto cultural que acompanhava o desenvolvimento técnico e as mudanças socioeconômicas da época. Assim, segundo a autora, a revista tinha como público a parcela da população mais

abastada disposta a transitar entre o local e o universal e acompanhar as mutações na cidade e nas práticas sociais. Na enriquecedora citação que faz referência a apresentação da revista vários temas são tangenciados: como o entendimento de uma cidade "moderna" em que se tem "vida intelectual e mundana, vida industrial e artística, vida comercial e esportiva". Percebe-se, assim, o encantamento pela imagem e a sua relação com o ritmo do tempo. Nesse sentido, recorremos às ideias de Deleuze (1983) que reflete sobre o cinema como conceito, agrupando imagem e movimento como processo criativo que nos permite compreender as relações sociais. Esse entendimento faz-se interessante, inclusive pela atualidade da temática marcada pela tríade cidade-imagem-movimento.

Com riqueza de dados, Trusz familiariza o leitor com as primeiras projeções realizadas em Porto Alegre e as primeiras salas especializadas que serviam para organização do espetáculo cinematográfico nascente. Porém uma questão se sobressai: nesse sentido, qual a especificidade de Porto Alegre em relação a outros lugares? Como atuo em um PPGCom no Rio Grande do Sul sei a importância de pesquisas que valorizam o local mas no meu entender para uma melhor avaliação da parte não se faz premente uma compreensão do todo? Inspiro-me aqui nas ideias do antropólogo gaúcho que pesquisou profundamente esse tema, Ruben Oliven (1982).

Dentre os muitos dados apresentados pela autora merece destaque as referências ao profissional "multimídia" da época que circulava entre a imprensa, a fotografia e o cinema e, através do seu trabalho, levou para as telas imagens do cotidiano da cidade em mutação. Aqui retomo a observação feita anteriormente que seria interessante se o leitor também pudesse "visualizar" essas imagens no texto com a descrição dos "aspectos diferentes" da realidade ressaltados no artigo, como fez a autora quando descreve as charges.

Outro dado interessante do trabalho é a análise da seção "Indiscrições", mistura de coluna de fofocas com agenciamento de encontros amorosos. A prática de frequentar salas se distinguia em criar um processo de sociabilidade baseado na promoção desses espaços, nas preferências dos espectadores e, consequentemente, na distinção social. Segundo a autora, o cinema nos anos 10 do século passado em Porto Alegre era lugar de liberdade feminina (moças frequentavam as salas para paquerar e serem vistas) provocando o comportamento conservador presente na elite local da época que se defendia do "caráter imoral das salas de cinema".

Na parte do texto dedicada à análise das crônicas, Alice Trusz afirma que o cronista atribui ao realismo originário do cinema as mudanças nas relações sociais, sobretudo, no cotidiano das mulheres. Para uma melhor compreensão de tal afirmação, seria esclarecedor definir qual o entendimento de realismo? O que aparece nos filmes? Por isso, ressalto, mais uma vez a importância de se abordar os filmes, suas temáticas e gêneros. Ou o realismo aqui seria apenas uma referência à prática cultural de como se frequentar as salas? Na conclusão, a autora reforça, ainda, o "caráter indiciário e realista" da representação das fotogravuras da Kodak tendo, assim, "valor documental e informativo". Novamente, o uso da ideia de realismo aparece sem aprofundamento conceitual, o que poderia contribuir para a ressignificação dos dados apresentados.

Ao analisar as fotografias, a autora confronta o leitor, novamente, com dados interessantes, como a divisão das salas em gênero, classe social e faixa etária. A associação ao uso de chapéus pelas mulheres como um símbolo de distinção social e elitização do público que frequentava as salas de cinema remete a indagação de que o espaço cinematográfico em Porto Alegre era, então, peculiar por ser compartimentado e não reforçar o imaginário de arte popular próprio ao cinema, sobretudo, em seus primeiros anos de existência? Kracauer (2009), por exemplo, afirma esse caráter do cinema no texto intitu-

lado As pequenas balconistas vão ao cinema em que o autor enfatiza que os filmes feitos na Alemanha nas primeiras décadas do século passado para as classes mais populares "espelham" o que convém a sociedade.

Nas conclusões, a autora enfatiza a importância da revista estudada para "a construção dos sujeitos, qualificando as relações sociais e retificando os comportamentos". A partir dessa afirmação me questiono se o compartimento de salas qualifica as relações sociais? Ao retificar os comportamentos sociais as salas não eram espaços de emancipação feminina, mas reforçavam o conservadorismo vigente na sociedade da época? Em que medida essa prática cultural efetivada dessa forma contribuiu para a construção do sujeito que viveu os tempos modernos?

Ao final do texto, Alice Trusz destaca uma prática cultural relacionada à experiência cinematográfica vigente até os dias de hoje: a fidelização do público a determinadas salas. Essa prática, recorrente desde os primórdios do cinema, mostraria, então, o compartimento do público e retificaria os comportamentos sociais?

O texto surpreende pela riqueza dos dados apresentados, por suscitar tantas indagações e curiosidades sobre a origem do cinema e suas especificidades relacionadas ao local estudado, porém, esses dados poderiam estar atrelados a construção do pensamento sobre a "arte-técnica" em movimento.

Referências

BADIOU, Alain. **Cinéma.** Paris: Nova, 2010.

DELEUZE, Gilles. **L'image-mouvement**. Paris: Minuit, 1983.

KRACAUER, Siegfried. **Théorie du filme***:* la redemption de la réalité matérielle. Paris: Flammarion, 2010.

_____. "As pequenas balconistas vão ao cinema". In: **O ornamento da massa.** São Paulo: Cosac Naify, 2009.

OLIVEN, Ruben. **A parte e o todo: a diversidade cultural no Brasil-nação.** Petrópolis: Vozes, 1982.