

ORGANIZADORES:
MARCIO SERELLE
ROSANA SOARES

MEDIAÇÕES CRÍTICAS

REPRESENTAÇÕES NA CULTURA MIDIÁTICA



mídia e
narrativa
grupo de pesquisa • puc minas

METACRÍTICA

ORGANIZADORES:
MARCIO SERELLE
ROSANA SOARES

MEDIAÇÕES CRÍTICAS

REPRESENTAÇÕES NA CULTURA MIDIÁTICA

Mediações Críticas: representações na cultura midiática

Marcio Serelle
Rosana Soares
(Organizadores)

1ª Edição
2017



Marcio Serelle
Rosana de Lima Soares
(organizadores)

Autores/as

Amanda Souza de Miranda
Andrea Limberto
Bruna Lapa
Carlos Henrique Pinheiro
Cíntia Liesenberg
Cláudio Rodrigues Coração
Eduardo Paschoal de Sousa
Ercio Sena
Felipe Polydoro
Fernanda Elouise Budag
Gislene da Silva
Glória Gomide
Ivan Paganotti
José Augusto Mendes Lobato
Julia Lery
Juliana Doretto
Juliana Gusman
Júnia Maria Pinto de Campos
Marcio Serelle
Maurício de Bragança
Míriam Santini de Abreu
Nara Lya Cabral Scabin
Rafael Angrisano
Renata Carvalho da Costa
Rosana de Lima Soares
Sofia Franco Guilherme
Thiago Siqueira Venanzoni

Expediente

Universidade de São Paulo
Reitor: Prof. Dr. Marco Antônio Zago
Vice-Reitor: Prof. Dr. Vahan Agopyan
Diretor da ECA-USP: Prof. Dr. Eduardo Henrique Soares Monteiro
Vice-Diretora da ECA-USP: Profa. Dra. Brasilina Passarelli

Coordenação editorial: Rosana de Lima Soares e Marcio Serelle
Preparação de originais e revisão: MidiAto
Projeto gráfico e diagramação: Roberto Barcelos
Capa: Núcleo de Experimentação Publicitária (NEP/ PUC Minas)

Selo Kritikos

Grupo de Pesquisa MidiAto (ECA-USP)

Conselho Científico

Ana Lucia Enne (Universidade Federal Fluminense)
Bernadette Lyra (Universidade Anhembi Morumbi)
Eduardo Morettin (Universidade de São Paulo)
Eduardo Vicente (Universidade de São Paulo)
Felipe Muanis (Universidade Federal de Juiz de Fora)
Gislene Silva (Universidade Federal de Santa Catarina)
Gustavo Souza (Universidade Paulista)
José Carlos Marques (Universidade Estadual Paulista)
José Luiz Aidar Prado (Pontifícia Universidade Católica de São Paulo)
Laura Loguercio Canepa (Universidade Anhembi Morumbi)
Lucia Leão (Pontifícia Universidade Católica de São Paulo)
Marcio Serelle (Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais)
Mauricio de Bragança (Universidade Federal Fluminense)
Mayra Rodrigues Gomes (Universidade de São Paulo)
Renato Cordeiro Gomes (Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro)
Rogerio de Almeida (Universidade de São Paulo)
Rosamaria Luiza de Mello Rocha (Escola Superior de Propaganda e Marketing)
Samuel Paiva (Universidade Federal de São Carlos)
Silvia Helena Simões Borelli (Pontifícia Universidade Católica de São Paulo)
Vander Casaqui (Escola Superior de Propaganda e Marketing)
Vera Follain de Figueiredo (Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro)
Vera Regina Veiga França (Universidade Federal de Minas Gerais)

Conselho Editorial

Andrea Limberto (Universidade de São Paulo)
Cíntia Liesenberg (Pontifícia Universidade Católica de Campinas)
Cláudio Rodrigues Coração (Universidade Federal de Ouro Preto)
Daniele Gross Ramos (Universidade de São Paulo)
Eduardo Paschoal de Sousa (Universidade de São Paulo)
Eliza Casadei (Escola Superior de Propaganda e Marketing)
Felipe Polydoro (Universidade de São Paulo)
Fernanda Elouise Budag (Faculdade Paulus de Comunicação)
Ivan Paganotti (Universidade de São Paulo)
José Augusto Mendes Lobato (Universidade Anhembi Morumbi)
Juliana Doretto (Centro Universitário FIAM-FAAM)
Nara Lya Cabral Scabin (Universidade Anhembi Morumbi)
Renata Carvalho da Costa (Universidade de São Paulo)
Sílvio Anaz (Universidade de São Paulo)
Sofia Franco Guilherme (Universidade de São Paulo)
Thiago Siqueira Venanzoni (Universidade de São Paulo)

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo

M489s Mediações críticas: representações na cultura midiática / Marcio
Serelle, Rosana de Lima Soares (orgs.). -- São Paulo: ECA/USP, 2017.
238 p.

ISBN 978-85-7205-180-4
DOI 10.11606/9788572051804

1. Meios de comunicação 2. Narrativa 3. Comunicação
4. Linguagem I. Título

CDD 21.ed. – 301.161



Esta obra está licenciada com uma Licença Creative Commons

Sumário

Apresentação – Marcio Serelle e Rosana de Lima Soares 9

I. CRÍTICA DA MEDIAÇÃO JORNALÍSTICA

1. O Outro e o Mesmo nas reportagens de Eliane Brum 14
Marcio Serelle

2. Mediação jornalística em programa televisivo sobre saúde 30
Amanda Souza de Miranda
Gislene da Silva

3. A natureza da alteridade e a mediação do outro em *A garota do Zeitgeist*, de Janet Malcolm 43
Carlos Henrique Pinheiro
Rafael Angrisano

4. Diálogo e engajamento no caso #belarecatadaedolar 55
Nara Lya Cabral Scabin
Sofia Franco Guilherme

5. E precisa de revista para menina? A representação da “girl” de *Recreio* 68
Juliana Doretto
Renata Carvalho da Costa

II. FICÇÕES E PERFORMANCES: LUGARES CRÍTICOS

6. Fabulação, reconstrução e mediação (meta)crítica no seriado *Newsroom* 81
Ivan Paganotti
Rosana de Lima Soares

7. O encontro com o outro no cinema nacional: narrativas sobre a alteridade na ficção 97
Cíntia Liesenberg
Eduardo Paschoal de Sousa

8. *Mr. Robot*, a ilusão cibernética da figura do Outro 112
Bruna Lapa
Glória Gomide

9. A mediação do pop: o desarranjo em <i>Vira lata na via láctea</i>, de Tom Zé	122
<i>Cláudio Rodrigues Coração</i> <i>Thiago Siqueira Venanzoni</i>	
10. Dança e comunicação: confronto cultural entre o popular e o hegemônico	135
<i>Ercio Sena</i> <i>Juliana Gusman</i>	
11. Reverberações críticas da moda e da arte nas ruas	153
<i>Andrea Limberto</i> <i>Fernanda Elouise Budag</i>	

III. CIDADES MEDIADAS

12. Os estudos de narco, os territórios ocupados e as mediações do crime	168
<i>Maurício de Bragança</i>	
13. O triângulo da alteridade: a mediação da periferia pela imprensa estrangeira no impeachment de Dilma Rousseff	179
<i>Felipe Polydoro</i> <i>José Augusto Mendes Lobato</i>	
14. Entre o bandido e o “cidadão de bem”: alteridade e ética em <i>Brasil urgente</i>	196
<i>Julia Lery</i>	
15. Crítica da cobertura jornalística sobre ocupações urbanas em Florianópolis	209
<i>Miriam Santini de Abreu</i>	
16. Fotografia e testemunho como mediação em <i>Memórias da vila</i>	222
<i>Júnia Maria Pinto de Campos</i>	
Sobre autores/as	234
Sobre MidiAto	238
Sobre Mídia e Narrativa	238

Das mediações às alteridades: práticas de crítica midiática

“Mediação” tornou-se termo corrente nos estudos de comunicação na América Latina, no final da década de 1980, com a publicação da obra de Jesus Martín-Barbero, *Dos meios às mediações*, que completou 30 anos em 2017. Reivindicou-se, nela, o deslocamento do “espaço de interesse” das mídias “para o lugar onde o sentido é produzido”: nos movimentos e reverberações do cotidiano, em que os textos midiáticos são apropriados, usados e transformados por leitores/ouvintes/espectadores, imersos em instâncias de sociabilidade (núcleos familiares, o bairro, associações, entre outras), vistas como ambientes mediadores. As próprias formas midiáticas, como Raymond Williams já havia demonstrado em relação à televisão, são e resultam de mediações, muitas vezes de matrizes da cultura popular. Daí ser possível, segundo Martín-Barbero, interpelar o popular através do massivo, uma vez que este não matou aquele. O massivo foi produzido, gradualmente, a partir do popular, e traços deste sobrevivem, por exemplo, no programa policial radiofônico, no melodrama da telenovela, em séries e filmes.

Pelo menos quatro correntes e/ou noções contribuíram para o pensamento de Martín-Barbero acerca das mediações. Da micro-história, notadamente do estudo de Carlo Ginzburg sobre um moleiro italiano condenado à morte pela inquisição no século 16, herda-se a proposta de uma leitura “desviada” pelo filtro da cultura camponesa, que se interpõe entre os livros e Menocchio. Articulando os textos a sua maneira e mediado por essa cultura, o moleiro constrói sua cosmogonia herética. A segunda noção importante é a de tática, em Michel de Certeau, como forma de apropriação, pelos fracos, dos instrumentos da classe dominante e de resistência. Os estudos de teoria literária acerca do leitor também deram sua contribuição ao pensamento da mediação, uma vez que colocam em relevo o caráter desiderativo, abusivo e, portanto, essencialmente transformativo da recepção. Por fim, podemos destacar, nessa tentativa não exaustiva de desenredar o pensamento das mediações, os aspectos dissonantes de Walter Benjamin em relação à Escola de Frankfurt. Ou melhor, a leitura que Martín-Barbero fez de Benjamin, como “pioneiro a vislumbrar as mediações”, uma vez que não seria possível, para o filósofo, entender “o que se passa culturalmente com as massas sem considerar a sua experiência”.

No início deste século, Roger Silverstone, informado por Martín-Barbero, abriu outra perspectiva acerca das mediações, enfatizando, ainda uma vez, seu caráter

transformativo e múltiplo, que, segundo ele, seria importante para os estudos da comunicação tendo em vista a economia interativa das redes sociais – a que Martín-Barbero se refere, atualmente, como “fala social ampliada”. No entanto, para Silverstone, a mediação, ainda que dialética (pois envolve, além dos meios, o engajamento contínuo e criativo que as audiências possuem com textos midiáticos), é assimétrica. Ela é desigual porque o poder de atuar com ou contra os significados dominantes providos pela mídia é distribuído desproporcionalmente dentro das sociedades e entre diferentes sociedades.

A questão mais importante que Silverstone coloca refere-se justamente à atividade do público, pois se os receptores são de fato ativos, eles também são responsáveis pela adoção de certos esquemas representativos redutores postos em circulação no cotidiano. Tornam-se cúmplices ou acomodados com representações que aniquilam a alteridade. As pessoas acabam por se utilizar dos estereótipos, segundo ele, para lidar com a complexidade do cotidiano, uma vez que a vida é, no dia a dia, difícil para a maioria das gentes, na maior parte do tempo, ainda que os intelectuais a celebrem como o lugar do paradoxo, da criatividade, da tática e do lúdico. O paradoxo, Silverstone diz, “é, assim como a história, um luxo das elites”. A crítica da mídia deve ser, portanto, a *crítica das mediações*, o que implica confrontar nossa própria relação com os gêneros, com uma simbólica cristalizada, com o modo como nos utilizamos dos meios para nos afastar do mundo e viver em condomínios.

Esses são dois pensamentos centrais para este primeiro livro da Metacrítica – Rede de Pesquisa em Cultura Midiática, que articula os grupos Mídia e Narrativa (PUC Minas), MidiAto – Linguagem e Mídias (USP) e Crítica de Mídia e Práticas Culturais (UFSC). Nesta publicação, reunimos 16 artigos que estudam textualidades das mediações, isto é, a circulação contínua, múltipla e transformativa de significados materializada em textos midiáticos diversos, como os do jornalismo impresso e audiovisual, das séries televisivas e das redes sociais. Entendemos que as narrativas midiáticas são formas privilegiadas, hoje, de representação do outro, principalmente do outro distante, que, como assinala Silverstone (2002), apenas nos é dado a conhecer por meio da mídia.

Nisso, a mediação possui implicações éticas, pois, como não se esgota na recepção, ela se desdobra no cotidiano e afeta o modo como nos relacionamos uns com os outros. Na ambiguidade de nosso contexto, alguns grupos sub-representados, mais articulados politicamente, cada vez mais reivindicam visibilidade e recusam os estereótipos que, historicamente, têm sido impostos a eles. Essas exigências já repercutem nas representações midiáticas e tornaram-se um importante eixo para a crítica. A contrapelo, contudo, persistem e mesmo avançam práticas que objetivam a construção de um outro radical que, visto como ameaça, deve ser necessariamente banido ou mesmo aniquilado.

Na multiplicidade das mediações e das representações por ela engendradas, o gesto imprescindível de narrar o outro assume formas diversas e, por vezes, contraditórias: atos de domesticação ou apagamento de diversidade; de afirmação de distâncias intransponíveis; de contranarrativas, na luta por representatividade e pelo desmanche de estereótipos, de discursos não hegemônicos em busca de reconhecimento.

Mediações críticas: representações na cultura midiática está dividido em três partes, centradas sobre a crítica no âmbito das práticas jornalísticas, das ficções e da vida nas cidades. Na primeira delas, “Crítica da mediação jornalística”, Marcio Serelle trata de um jornalismo que busca, na cena da reportagem, situar identidades entre “O Outro e o Mesmo nas reportagens de Eliane Brum” a partir do reconhecimento de uma voz autoral que narra o percurso. Da reportagem escrita à televisiva, Amanda Souza de Miranda e Gislene da Silva abordam a “Mediação jornalística em programa televisivo sobre saúde”, observando como o jornalismo especializado em saúde se coloca como instância entre a racionalidade médico-científica e a audiência. O papel da alteridade nas narrativas midiáticas em geral é revisto por Carlos Henrique Pinheiro e Rafael Angrisano em “A natureza da alteridade e a mediação do outro em *A garota do Zeitgeist*, de Janet Malcolm”, tendo como base teórica, para esse exercício, a obra *Vampyrotheuthis infernalis*, de Vilém Flusser e Louis Bec.

Duas experiências são destacadas a partir das práticas das mediações envolvendo o jornalismo. Nara Lya Cabral Scabin e Sofia Franco Guilherme investigam o “Diálogo e engajamento no caso #belarecatadaedolar” a partir da repercussão, em redes sociais, da matéria intitulada “Marcela Temer: Bela, recatada e ‘do lar’”, publicada pela revista *Veja*, em 18 de abril de 2016. Algo do feminino, agora relacionado ao universo juvenil, aparece quando Juliana Doretto e Renata Carvalho da Costa analisam “E precisa de revista para menina? A representação da ‘girl’ de *Recreio*”, questionando a existência de publicações destinadas a crianças com gêneros diferentes.

Na segunda parte do livro, “Ficções e performances: lugares críticos”, Ivan Paganotti e Rosana de Lima Soares exploram uma intersecção entre os bastidores da produção de notícias como palco para a fabulação e para a reconstrução de histórias narradas pelas mídias em “Fabulação, reconstrução e mediação (meta)crítica no seriado *Newsroom*”. Tentando pensar um lugar para além da tela, Cíntia Liesenberg e Eduardo Paschoal levantam questões sobre as práticas discursivas audiovisuais em “O encontro com o outro no cinema nacional: narrativas sobre a alteridade na ficção” e identificam distintas formas de abordar o encontro com o outro no filme *Casa grande*. A alteridade também é central para Bruna Lapa e Glória Gomide ao debaterem sobre representações midiáticas do Outro em “*Mr. Robot*, a ilusão cibernética da figura de o Outro”, a partir das obras de Judith Butler e Hannah Arendt.

Buscando caminhos a partir de um jogo negativo entre a recusa de modelos naturalizados e estabelecidos, e as sínteses de rupturas possíveis, Cláudio Rodrigues Coração e Thiago Siqueira Venanzoni analisam a alternativa “A mediação do pop: o desarranjo em *Vira lata na via láctea*, de Tom Zé”. Passando do som ao corpo, Ercio Sena e Juliana Gusman relacionam “Dança e comunicação: confronto cultural entre o popular e o hegemônico” através de pesquisas de campo e entrevistas no âmbito do projeto social Dança Criança. Esse corpo entra no movimento das cidades com as “Reverberações críticas da moda e da arte nas ruas”, de Andrea Limberto e Fernanda Elouise Budag, observando a arte de rua de Obr.a em São Paulo e os desfiles de moda do evento Rio Moda Rio, no Rio de Janeiro.

Na terceira parte, apresenta-se a urbanidade das “Cidades mediadas”. Maurício de Bragança observa “Os estudos de narco, os territórios ocupados e as mediações do crime”, apontando a atualização de discussões históricas sobre os processos de constituição de identidade. A voz e a visibilidade de sujeitos supostamente aliados do noticiário e do debate político são recuperadas por Felipe Polydoro e José Augusto Mendes Lobato em “O triângulo da alteridade: a mediação da periferia pela imprensa estrangeira no impeachment de Dilma Rousseff”. Buscando compreender como as representações sociais são dadas em discursos que se estendem para muito além do texto midiático, Julia Lery coloca-se “Entre o bandido e o ‘cidadão de bem’: alteridade e ética em *Brasil urgente*”. Há uma outra disputa, dada entre o espaço urbano e natural, a partir da qual Míriam Santini de Abreu realiza uma “Crítica da cobertura jornalística sobre ocupações urbanas em Florianópolis”, problematizando os posicionamentos da imprensa. Do retrato na imprensa à fotografia, Júnia Maria Pinto de Campos observa a “Fotografia e testemunho como mediação em *Memórias da vila*”, valorizando a história de vida de moradores do Aglomerado da Serra e denunciando a invisibilidade social dos mesmos.

Com essa publicação, desejamos às leitoras e aos leitores um espaço de reflexão e interlocução que possa gerar novos debates e mediações, sempre críticas, de nossa cultura midiática.

Marcio Serelle
Rosana Soares
dezembro de 2017

PARTE I
CRÍTICA DA MEDIAÇÃO JORNALÍSTICA

O Outro e o Mesmo nas reportagens de Eliane Brum

Marcio Serelle (PUC Minas)

É só como história contada que podemos existir. Por isso escolhi buscar os invisíveis, os sem voz, os esquecidos, os proscritos, os não contados, aqueles à margem da narrativa. Em cada um deles resgatava a mim mesma – me salvava da morte simbólica de uma vida não escrita.

Não sei muito sobre mim mesma. Quando acho que sei um pouco, eu mesmo me desmascaro e escapo de mim.

Eliane Brum

REPORTAGEM AO REVERSO

Eliane Brum é, possivelmente, a repórter mais autoral a despontar no jornalismo brasileiro nesta década e meia de século 21. Atuou regularmente na reportagem impressa entre 1988 e 2010, mas a crítica acadêmica sobre ela, constituída principalmente de teses, dissertações e artigos, adensou-se apenas nos últimos anos¹. As análises afluem, invariavelmente, da discussão acerca do gênero literário para o elogio da ética em sua reportagem, apontada como modelo. Para um crítico, “o [angular no] trabalho de Brum está no enfoque humanista de seus textos” (BARROS, 2014, p. 2). Segundo Queirós e Mendes (2015, p. 2), as “narrativas [dela] trazem para o primeiro plano a história de pessoas comuns, a vida de sujeitos anônimos e a denúncia social”. Ainda de acordo com a fortuna crítica, Eliane Brum “vai em busca das histórias disposta a dialogar e a emergir no universo do outro para tentar compreendê-lo, [...] [em] uma relação de alteridade, de troca e aceitação [da diferença]” (FONSECA; SIMÕES, 2011, p. 13). Talvez não seja de todo injusto afirmar que essa crítica se interessa mais por promover a reportagem de Brum do que entender seu funcionamento. O que é mais do que razoável, dada a qualidade textual

¹ O banco de teses e dissertações da Capes, consultado em fevereiro de 2017, lista 10 estudos (duas teses e oito dissertações), desde 2010, que possuem com objeto principal ou, de algum modo, abordam a obra de Eliane Brum. A maioria são pesquisas sobre a reportagem de Brum – apenas um deles, *Devires inauditos: linhas de fuga em narrativas de língua portuguesa*, de Luana Barossi (2015), trata especificamente do romance *Uma, duas*, escrito pela jornalista, e o coteja com outras narrativas, entre elas a animação *O menino e o mundo*, de Alê Abreu, e *O natimorto*, de Lourenço Mutarelli. As pesquisas foram desenvolvidas tanto em Programas de Comunicação como em de Letras, o que demonstra que a hibridação entre as séries discursivas, presente em palavras-chave desses textos, como “livro-reportagem”, “jornalismo literário”, “crônica jornalístico-literária”, entre outras, ainda é ponto de partida para a análise dessa reportagem. Uma dissertação de mestrado, *Sujeito e personagem na comunicação corporativa*, de Marcos Brito (2010) curiosamente utiliza-se do conceito e método da reportagem de Brum para propor novas práticas para a comunicação interna de empresas.

das reportagens e outros aspectos, como: a especificidade de sua orientação jornalística, desde a pauta; o engajamento social; e, como veremos, o fato de Brum refletir sobre a própria reportagem que realiza. Se esse último aspecto, como irei sustentar, acaba por direcionar a leitura crítica acerca da reportagem de Brum, por outro lado, ele é raro em nosso jornalismo e tem a virtude de, em alguns momentos, expor tanto o caráter aporético da ética como a dificuldade de estabelecê-la de forma apriorística, independentemente de uma experiência ou prática.

Os lugares a que essa crítica chega, apesar dos diferentes aportes teóricos de que se utiliza, são semelhantes: as narrativas de Brum escapam “ao mundo recluso pela notícia” (ABIB; VENTURA, 2013) e, por isso, realizam mais plenamente o jornalismo, no que se refere à capacidade de interpretação de realidades humanas. Disso, infere-se que o mundo das notícias é o das aparências, enquanto o da antinotícia, ou dos “desacontecimentos”, para usarmos um termo da própria Brum², constantemente reverberado na crítica, é revelador da “vida que ninguém vê”. A ideia de que as técnicas da objetividade jornalísticas permitem, apenas, fotografar a fachada, enquanto a sensibilidade de Brum acessa o Brasil profundo.

A narrativa de Eliane Brum pode então ser vista como crítica ao jornalismo. Sua reportagem aponta a ineficácia do método, a acomodação da linguagem noticiosa e o desvio de uma proposta moderna inicial no que se refere à ética. O estudo de Fabiana Piccinin e Kassia Nobre (2014) demonstra isso por meio do que as autoras entendem como deslocamento da fonte à personagem, nas reportagens de Brum. Embora o termo fonte seja mais comumente usado, no jornalismo, em referência a informantes em matérias políticas e econômicas, por exemplo – o que, em geral, não se aplica ao espectro coberto por Brum –, a ênfase que é dada pela reportagem às personagens não deixa de ser uma forma de destravamento do que é conjurado pela técnica, no jornalismo informativo. Piccinin e Nobre (2014) enumeram uma série de aspectos com potenciais humanizadores que advêm da construção da personagem: o protagonismo nas ações; a recuperação e o debate acerca de valores; a singularidade do indivíduo; a crítica ao contexto que envolve e busca excluir e determinar aquela vida; a proximidade com o leitor. Pode-se argumentar que o privilégio da personagem é o procedimento geral do gênero jornalístico perfil. Mas se essa é a base para a reportagem de Brum, convém especificar que interessa à jornalista ampliar e elogiar a face do anonimato, da personagem comum, social e midiaticamente obscura.

² O termo é reiterado em textos autorreflexivos e entrevistas de Brum. “A carne da minha reportagem são os ‘desacontecimentos’, palavra que dá conta de uma escolha: escrevo sobre a extraordinária vida comum [...]” (BRUM, 2013, p. 13). O termo ecoa, por exemplo, em Ventura e Abib (2016, p. 57), que denominam a reportagem de Brum como “jornalismo de desacontecimentos”, uma vez que, para os autores, ela “não partilha da cultura profissional da comunidade jornalística” no que se refere às pautas e, como veremos adiante neste texto, aos critérios de noticiabilidade. Além disso, titula o livro de memórias de Brum, *Meus desacontecimentos: a história da minha vida com palavras* (BRUM, 2014).

Parece-me, contudo, fugir sempre às análises dessa reportagem o grau de performance desta escrita, em que Brum também faz de si mesma uma personagem. Essas leituras anteriores fundamentam-se na transitividade da narrativa, apoiadas no caráter referencial do jornalismo, isto é, nos objetos da reportagem. No entanto, é possível argumentar que, no conjunto dos textos, essa personagem, construída na autonarração, é tão ou mais densa do que qualquer outra retratada por meio das reportagens, tomada como janela para o mundo. Muitas vezes, é a partir dessa autonarração, que abrange o embate reflexivo que Brum trava com a escrita e o jornalismo, que a crítica retira elementos para a leitura da reportagem, fazendo usos de imagens construídas pela própria repórter sobre ela mesma: como a de “escutadeira”, da possuidora de um “olhar insubordinado”, da repórter “visceral”, que é afetada pelas interações e possui cuidado extremo com a vida delicada do outro.

Essa autorrepresentação de Eliane Brum, embora dirigida ao leitor, estabelece diálogo interno com o próprio campo jornalístico. A imagem de “escutadeira”, por exemplo, se estabelece como contraponto a uma definição de repórteres como “seres que perguntam”. Enquanto, para Audálio Dantas (2004, p. 10), essa é a primeira das qualidades de um jornalista – “saber perguntar, portanto, já é mais que meio caminho andado para um bom exercício da profissão” –, Brum valoriza o ato de escutar, como se o sujeito da reportagem fosse o Outro, e não o repórter.

Esses aspectos da interação e do método que prioriza a escuta remetem a elementos do jornalismo que, em perspectiva contrária, estão também presentes na reflexão de autora estadunidense Janet Malcolm³. O encontro jornalístico é o cerne de *O jornalista e o assassino*, de Malcolm (2011, p. 11), porém com sinais invertidos, desde a frase inicial e impactante desse livro: “Qualquer jornalista que não seja demasiado obtuso ou cheio de si para perceber o que está acontecendo sabe que o que ele faz é moralmente indefensável”. Nas várias metáforas que utiliza, Malcolm compara a personagem da reportagem a uma “cobaia ingênua”, a uma Sherazade que, ao final, não é poupada ou ainda a um ser cuja essência frágil é como a carne rara de um caranguejo apropriada e transformada em uma “uma gororoba qualquer” (MALCOLM, 2011, p. 21).

Brum também reconhece a carência e a vaidade do Outro em interação, porém sua proposta de jornalismo fundamenta-se na reivindicação de uma ética que se refere à forma como os repórteres tornam-se responsáveis pelas pessoas cujas histórias eles medeiam. No paratexto em que comenta a reportagem “Casa dos velhos”, Brum assume que errou ao registrar, na matéria veiculada pela revista *Época*, as inconfidências cometidas pelos entrevistados, que diziam respeito à vida íntima deles (como paixões, desejos sexuais e problemas de relação) e que, depois da publicação, acabaram gerando constrangimentos no

³ Devo essas reflexões aos diálogos que tive com Bruno Costa, durante a supervisão de seu estágio pós-doutoral na PUC Minas.

asilos, principalmente entre os moradores, cuidadores, enfermeiros e médicos. Embora todos soubessem que estavam sendo gravados e tivessem autorizado a reportagem, Brum pensa que os tratou como personagens, e não como pessoas que iriam conviver com as consequências da matéria publicada – e essa, segundo ela, não foi uma decisão acertada. Embora tenha “resvalado” nessa cobertura, Brum (2008, p. 129-130) afirma que “nenhuma pessoa é mais importante que uma reportagem” e que “já perdeu, algumas vezes, as melhores aspas de uma matéria em nome desse cuidado fundamental com o outro”.

A tese defendida neste texto é a de que a leitura que se fez de Brum até aqui foi, predominantemente, ao reverso, do espaço biográfico, construído por ela mesma, para as reportagens, com a crítica acadêmica articulando de modo especular as duas dimensões. Entendo que a reportagem dela constrói-se também a partir de uma autoficção, tomada, neste artigo, não no sentido estrito do controverso gênero literário, denominado a partir do neologismo de Serge Doubrovsky, mas a partir do que a expressão caracteriza: uma flutuação “entre a leitura referencial e a leitura ficcional, *o eu real e o eu fictício*” (HIDALGO, 2012, p. 219, grifos do autor). A ideia é a de que, em Brum, a autoficção é uma lente espessa para a leitura da reportagem, orientando-a para o social. Sendo espessa, a autonarração é ostensiva, mas, como lente, faz com que o movimento enquadrado e que permanece do texto – pelo menos, o exame da crítica permite-me concluir isso – seja o do impulso moral, do ser incondicional para o Outro. Esse parece ser o modelo da reportagem de Brum, cuja forma aplaina-se aos poucos.

Discutirei a questão a partir de três tópicos, a saber: o aspecto autoral de Eliane Brum e a produção de seu espaço biográfico; o modo como a crítica acadêmica, modulada pela autonarração, insere sua reportagem em uma sensibilidade contemporânea das humanidades, definindo-lhe a ética da interação; por fim, a noção de autoficção e a discussão sobre como essa colocação de Brum em texto, por meio de uma máscara (DE MAN, 1979), constrói um *self* poético-jornalístico (o revolver metadiscursivo entre vida, criação e registro) que faz emergir um eu moral. O objetivo é abrir outra chave interpretativa acerca da reportagem de Brum, no intuito de compreender um pouco mais a reportagem que ela projeta e a exemplaridade adquirida junto à crítica e ao público.

A VOZ QUE CONDUZ A CRÍTICA

O caráter autoral de Eliane Brum manifesta-se em diversos sentidos. Primeiro, na forma moderna como ela estabelece a contradição dialética com o gênero. Reconhecemos, em seus textos, os elementos da reportagem (amplitude narrativa; a função interpretativa das realidades; polifonia e entrecruzamento de vozes; a construção de personagens esféricas, com densidade psicológica). Em certos aspectos, contudo, a obra é uma recusa

da reportagem “clássica” (ou “convencional” ou “padrão”, termos utilizados na crítica em referência ao jornalismo normatizado). O estudo de Abib e Ventura (2013) demonstra como a concepção jornalística Brum diverge dos valores-notícia da teoria:

Por não compartilhar dos mesmos valores da comunidade jornalística, Eliane Brum distingue-se por possuir “óculos” que veem as coisas, as ignoradas pelo grupo de mídia tradicional. Praticando um jornalismo centrado na apropriação de fatos não marcados, Brum constrói uma concepção jornalística pautada pela antinotícia, interessada nas histórias rotineiras de gente comum. Histórias essas que não recebem destaques na lista de valores-notícias, seguidos à risca pela grande imprensa, e propostos pelas teorias do jornalismo (ABIB; VENTURA, 2013, p. 2).

Os autores demonstram sua tese por meio de categorias de valores-notícia relacionados à morte, proximidade, notoriedade, e novidade, que aparecem deslocadas nos textos de Brum. No aspecto da proximidade, por exemplo, enfatizam o fato de a repórter privilegiar, em suas matérias, dois espaços que muitas vezes aparecem como abstrações para o público leitor de classe média: a periferia e a região amazônica. “As viagens a Rondônia, Amazonas, Tocantins, Brasilândia, e outros lugares, são impulsionadas pela busca de um jornalismo cujo olhar se volta para a realidade que grande parte da sociedade desconhece” (ABIB; VENTURA, 2013, p. 4). No que se refere à notoriedade, para mencionarmos apenas mais um outro valor-notícia discutido no artigo, os autores afirmam que esse critério é fortemente transgredido, uma vez que, como também já dito neste texto, Brum tem clara preferência pelos personagens anônimos. “Neste cenário, analfabetos, parteiras, pedintes, trabalhadores, seringueiros, mães de traficantes e tantos outros personagens, esquecidos pelos burocratas da notícia, aparecem como protagonistas no jornalismo de Eliane Brum [...]” (ABIB; VENTURA, 2013, p. 4). Os autores reiteram, assim, o “olhar insubordinado”, os “óculos” que permitem a ela ver as coisas ignoradas pela mídia tradicional e relatar “o cotidiano de grupos culturalmente esquecidos, colocados à margem” (ABIB; VENTURA, 2013, p. 4).

O x da questão que Abib e Ventura (2013) não abordam é como considerá-la repórter “desvinculada do círculo midiático tradicional” sendo que ela se estabeleceu justamente produzindo dentro das mídias dominantes. Cabe perguntar o que, mesmo na dissonância, seu texto oferece e faz com que ele continue apropriado a essa mídia e seu público.

Brum é também autoral pelo modo que dota a escrita de gravidade. Escrever é, segundo ela, inevitável, uma vez que a própria existência está presa ao ato. “Não sei se existe vida após a morte. Desconfio que não. Sei que não existe vida fora da palavra escrita. Só sei ser – por escrito” (BRUM, 2014, p. 83). Nisso, ela reencena, por exemplo, o

poeta Rainer Maria Rilke, em *Cartas a um jovem poeta*⁴, para quem o verdadeiro literato é aquele que morreria se a escrita lhe fosse proibida, ou o Marquês de Sade, vivido por Geoffrey Rush no filme *Quills (Contos proibidos do Marquês de Sade)*, que, quando lhe são retirados os instrumentos, escreve com sangue e no próprio corpo. Este é, assim, um *topos* (um lugar-comum, um motivo recorrente) literário de que Brum se utiliza para demonstrar, ao leitor, a radicalidade de sua escrita, o que delinea, ainda uma vez, a face autoral. “Escrevo por que a vida me dói, porque não seria capaz de viver sem transformar dor em palavra escrita” (BRUM, 2013, p. 13). A escrita vinda assumidamente da dor é traduzida pela crítica como “visceral” (ABIB; VENTURA, 2013). Um outro ponto que a aproxima de Rilke é a noção de que cabe ao escritor retirar riqueza da existência cotidiana ou, no projeto jornalístico de Brum, cultivar um olhar que desvele “que o ordinário da vida é o extraordinário” (BRUM, 2011, p. 187).

“A palavra é o outro corpo que habito” (BRUM, 2014, p. 83). Por isso, submeter seu texto à edição jornalística é visto por ela como mutilação. “Como explicar isso para um editor de jornal ou revista? E, caso explicasse, além de me classificarem como louca (e as mulheres são sempre classificadas como ‘louca’ ou como ‘vagabunda’, variando conforme o caso), o que mudaria?” (BRUM, 2014, p. 131). Por vezes, o gênero aproxima a voz narrativa e a voz dos indivíduos narrados, como na reportagem “A floresta das parteiras”, que se refere a um modo de saber esquecido e solapado pela racionalidade da vida hospitalizada, mas que sobrevive no Amapá, “desgarrado do noticiário” (BRUM, 2008, p.19). Podemos aproximar o que Brum reivindica, aqui, jornalisticamente, e o que Martín-Barbero (1997, p. 145) já havia apontado em outro contexto: a necessidade de se estudar, “sem os preconceitos que misturam machismo com racionalismo, o papel que as mulheres têm desempenhado na transmissão da memória popular, sua obstinada recusa durante séculos da religião e da cultura oficiais”. Ainda sobre “A floresta das parteiras”, convém assinalar a afirmação de que o Amapá é “desgarrado do noticiário” está na própria reportagem feita para *Época*. Note-se, então, novamente, como Brum define sua reportagem como contrarreportagem.

Outro sentido de autoral pode ser ainda aplicado à sua escrita: o de função-autor, conforme a noção de Michel Foucault (2009). A categoria moderna da autoria é, segundo o Foucault, um princípio de “unidade de escrita”, um “foco de expressão” que resolve contradições e assimetrias e permite que textos diversos sejam reunidos sob a coerência de

⁴ Antologia das cartas enviadas ao jovem escritor Franz Xaver Kappus, que se endereçou a Rilke para que avaliasse suas investidas poéticas. Em uma das conhecidas e bem replicadas cartas, Rilke escreve: “Investigue o motivo que o manda escrever; examine se estende suas raízes pelos recantos mais profundos de sua alma; confesse a si mesmo: morreria, se lhe fosse vedado escrever? Isto, acima de tudo, pergunte a si mesmo na hora mais tranquila de sua noite: ‘Sou mesmo forçado a escrever?’. Escave dentro de si uma resposta profunda. Se for afirmativa, se puder contestar àquela pergunta severa por um forte e simples ‘sou’, então construa a sua vida de acordo com essa necessidade” (RILKE, 2003, p. 26).

um nome. Eliane Brum é também autora nessa acepção, um nome que reúne reportagens em jornais, revistas e livros, obra de memória, crônicas, novela (gênero literário) e documentários audiovisuais (*Gretchen, filme estrada* e *Uma história Severina*) sob determinada dicção (estilo) e visão de mundo. Essa multiplicidade de textos – alguns mais do que outros – compõem, juntamente com as entrevistas e outros relatos, inclusive em mídias sociais, o espaço biográfico de Eliane Brum, em que a autonarração é uma importante estratégia na construção e projeção das linhas que a definem como personagem. Retirei essa noção mais ampla de espaço biográfico de Leonor Arfuch (2010, p. 58), que o define como “confluência de múltiplas formas, gêneros e horizontes de expectativa”. Para a autora, esse espaço é constituído, hoje, por formas tanto canônicas (as biografias, memórias, diários, correspondências) como não canônicas (a entrevista midiática, talk e reality shows, autoficções).

No campo complexo em que a vida de Brum é narrada – principalmente, autonarrada –, podemos considerar que a imagem dela constitui-se intertextualmente, a partir de suas reportagens, os paratextos das reportagens, as crônicas, as entrevistas concedidas a programas televisivos e que reiteram, quase sempre, passagens de seus livros e de outras entrevistas, como se essas fossem, em alguma medida, a dramaturgia do “eu” constantemente encenada. Quando interagimos com esse espaço biográfico, retornamos aos relatos, persuadidos por essa personagem emersa no entrecruzamento desses textos. Como Beatriz Sarlo (2007, p. 33), na paráfrase que faz de Derrida, ressalta, “todo relato autobiográfico desenvolve-se buscando persuadir”.

Gérard Genette (2009) denomina todos esses acompanhamentos, verbais ou não, que se situam ao redor do texto, como paratextos, que podem ser peritextos, caso anexados materialmente à obra (notas, prefácios, posfácios, orelhas etc.), ou epitextos, se circulam fora do livro, “num espaço físico e social virtualmente ilimitado”, como é o caso das entrevistas midiáticas (jornais e revistas, mas também programas de rádio e tv), correspondências, diários íntimos ou de blogs. Os paratextos, segundo Genette, apresentam o texto em um duplo sentido: introduzem-no aos leitores – no caso, dos epitextos, a um público mais alargado, que não necessariamente o dos leitores da obra –, e o tornam “presente” no mundo, buscando garantir sua existência e circulação, com determinado peso sobre a recepção.

Com efeito, essa franja, sempre carregando um comentário autoral, ou mais ou menos legitimada pelo autor constitui entre o texto e o extratexto uma zona não apenas de transição, mas também de *transação*: lugar privilegiado de uma pragmática e de uma estratégia, de uma ação sobre o público, a serviço, bem ou mal compreendido e acabado, de uma melhor acolhida do texto e de uma leitura mais pertinente – mais pertinente, entenda-se, aos olhos do autor e de seus aliados (GENETTE, 2009, p. 10, grifo do autor).

Paratextos são, portanto, discursos que buscam determinados efeitos sobre o público e controlar, de alguma forma, a leitura, embora saibamos o caráter imprevisível e desiderativo das recepções. Esse caráter argumentativo e persuasivo é, segundo Genette, a *força ilocutória* de sua mensagem, que pode, por exemplo, desde indicar, ao leitor, como o texto deve ser interpretado a designar o gênero do texto, principalmente em zonas híbridas, como no caso de Brum, em que o jornalismo se cruza com a literatura e a reportagem parece ter sua orientação desafiada. No caso dos epitextos, principalmente as entrevistas com o autor, “o comentário da obra se difunde indefinidamente num discurso biográfico, crítico ou outro, cuja relação com a obra é às vezes indireta e, no caso extremo, indiscernível” (GENETTE, 2009, p. 305). Em Brum, como vimos, o efeito é o de uma relação indiscernível, de um limiar pouco nítido entre vida e obra, ou melhor, da vida que só alcança sentido na escrita, o que nos remete, ainda uma vez, ao que seria o caráter visceral dos seus textos.

A reportagem de Brum – e esse parece ser o ponto mais importante – configurou um modelo, refinado em seu percurso jornalístico, em que o autocomentário e a autonarração amalgamam-se às narrativas da vida anônima. Em geral, esses textos trazem a primeira pessoa, o “eu do narrador”, porém é na instância prefacial⁵ dos livros em que a personagem de Brum se incorpora. Esse recurso inicia-se, à guisa de posfácio, como no texto “O olhar insubordinado”, que fecha *A vida que ninguém vê*: “Sempre gostei das histórias pequenas. Das que se repetem, das que pertencem à gente comum. Das desimportantes” (BRUM, 2006, p. 187). Já em *O olho da rua*, de 2008, todas as narrativas são seguidas de depoimento, segundo ela, “uma reflexão sincera, vísceras à mostra, sobre o que fiz e o que vivi – como repórter, como gente” (BRUM, 2008, p. 14). Esses excertos, em sua força ilocutória, são declarações da intenção autoral e trazem balizas para uma chave interpretativa. “Vejam qual é minha concepção de jornalismo e como a pratico, na reportagem, que é constantemente tensionada em sua forma hegemônica”, Brum parece colocar ao leitor.

Por fim, a autonarração mescla-se ao relato do Outro, na reportagem “Os vampiros da realidade só matam pobres”, do livro *dignidade* (BRUM, 2012), sobre o trabalho da organização Médico Sem Fronteiras na Bolívia. Nesse texto, a voz marcada em itálico é confessional e se refere aos bastidores da reportagem, abrindo e fechando o relato. O

⁵ Genette considera como prefácio todo texto liminar que circula, em uma obra, como discurso produzido em referência ao texto principal. Esse discurso pode anteceder ou suceder esse texto principal, como no caso do posfácio, e pode possuir nomes como “introdução”, “advertência”, “pós-escrito”, entre outros. Apesar das diferenças entre os termos, Genette julga que os traços específicos desses textos liminares são menos importantes do que sua função de tipo geral.

paratexto autobiográfico torna-se texto. A “matéria teimosa” de que são feitas as histórias de Brum resulta dessa combinação precisa do Outro e do Mesmo.

JORNALISMO, ALTERIDADE E OUTRAS REALIDADES

O Outro, com letra maiúscula, remete, em Emmanuel Lévinas (1980, 2010), à alteridade absoluta. Ele é um ente de heterogeneidade radical. Segundo Lévinas, o encontro com Outro é sempre um choque – um “problema”, como escreve Silverstone (2002) – e jamais perfaz uma totalidade. A generosidade da ética deve ser compreendida como uma relação em que não se anula a distância com o Estranho. “O absolutamente Outro é Outrem: não faz número comigo. A coletividade em que eu digo “tu” ou “nós” não é um plural de “eu”. Eu, tu, não são indivíduos de um conceito comum” (LÉVINAS, 1980, p. 26). O Outro é sempre o Estrangeiro, aquele que não compartilha de nossa pátria e que nos ameaça em nosso lar. Mas o Estrangeiro significa também aquele que é livre e “escapa ao meu domínio num aspecto essencial, mesmo que eu disponha dele: é que ele não está inteiramente no meu lugar” (LÉVINAS, 1980, p. 26).

O que Lévinas (1980, p. 34) propõe é uma relação “não alérgica com a alteridade”. Isto é, reivindica uma relação ética, que, como toda relação, implica laços, porém sem que a distância seja suprimida e sem que esses laços “unam num todo o Mesmo e Outro” (LÉVINAS, 1980, p. 35). A verdadeira união não é uma síntese, mas o estar junto que envolve a atrição do face a face. Aqui percebemos como o pensamento de Lévinas é caro à noção de comunicação em Silverstone (2002), que a define como uma ponte para o comum, que não deve apagar diferenças. Na relação que se dá por meio do discurso, o Mesmo é constantemente interpelado pelo Outro, em um processo que pode ser acolhido como um ensinamento que vem do absolutamente exterior.

Na crítica acadêmica, a partir da questão da alteridade, a reportagem de Eliane Brum é lida como o equivalente jornalístico de movimentos realizados nas ciências humanas e sociais que reorientaram a atenção para o Estrangeiro, plasmado pela vida midiaticamente anônima. Como tenho dito, a abordagem que esses estudos fazem da reportagem de Brum é transitiva: identificam os espaços e personagens dignificados neste texto, com pouca atenção à enunciação, bem como à voz de um outro sujeito que conduz e, não raramente, fala de si mesmo – Brum. Como vimos, a voz da jornalista, ao mesmo tempo em que dá certa opacidade ao texto, orienta, a leitura dele⁶.

Queirós e Mendes (2015) abordam as narrativas de Brum por meio do cotejo com o segmento da historiografia que, a partir da segunda metade do século 20, começou a

recuperar e a narrar as experiências das classes populares, de homens e mulheres cujos registros estavam ausentes da história tradicional acerca dos grandes acontecimentos. Jim Sharpe (1992, p. 40) denomina essa perspectiva, que privilegia o “ponto de vista do soldado raso, e não do grande comandante”, de “história vista de baixo”. A expressão, que surge em texto de E. P. Thompson, publicado em 1966, e, desde então, entra na linguagem corrente dos historiadores, nomeou coletâneas na década de 1980. Essa abordagem era, segundo Sharpe (1992, p. 59), não apenas um corretivo para a história das elites, mas também uma forma, que demandava outros modos de circulação desses relatos, para reintegrar a história “aos grupos sociais que podem ter pensado tê-la perdido, ou que nem tinham consciência da existência de sua história”.

Já Roberta Scheibe (2014, p. 3) compara o jornalismo de Brum à “Sociologia das Ausências”, de Boaventura de Sousa Santos, que pretende tornar visível “os conhecimentos, as ideias e as práticas que as pessoas não enxergam em razão de seus preconceitos”. Segundo Santos (2007), a “Sociologia das Ausências” é uma forma de enfrentamento do que ele denomina “razão metonímica”. Figura da retórica, a metonímia, em seu tipo *sinédoque*, designa a parte pelo todo. Uma racionalidade metonímica é redutora porque implica não somente generalizações, mas tomar um fragmento e considerá-lo como totalidade, o que leva ao apagamento de muitas outras realidades que, consideradas residuais, são deixadas de fora e, assim, desperdiçadas. Daí a necessidade de uma sociologia que aponte os mecanismos que apagam sujeitos, espaços, tempos e saberes:

A Sociologia das Ausências é um procedimento transgressivo, uma sociologia insurgente para tentar mostrar que o que não existe é produzido ativamente como não existente, como uma alternativa não crível, como uma alternativa descartável, invisível à realidade hegemônica do mundo. E é isso o que produz a contração do presente, o que diminui a riqueza do presente (SANTOS, 2007, p. 29).

Na armação desse quadro teórico mais geral, percebe-se como a percepção contemporânea acerca das vidas anônimas ou das “realidades desperdiçadas”, para falar com Santos (2007), está presente em vários campos. Nesse sentido, as narrativas de Brum integrariam, a partir do jornalismo, essa sensibilidade, que, segundo François Dosse (2009), ganha corpo na década de 1970, com a retração do paradigma estruturalista que havia eliminado o indivíduo do discurso erudito. Nesse período, que sucedeu maio de 1968, uma história e uma sociologia militantes desejam dar a palavra à vida anônima, aos sem voz, àqueles silenciados no passado e no presente, cujos relatos de vida tornaram-se, inclusive, *best-sellers*. Esse é um quadro coerente, conquanto não devamos desconsiderar que a orientação para o homem comum constitui o longo processo da modernidade – a

⁶ As questões de linguagem, quando tratadas – ver, principalmente, Fonseca e Simões (2011) e Abib e Ventura (2013) –, referem-se, quase sempre, à palavra como instrumento: para reprodução do vocabulário de seus entrevistados; para reduzir a distância entre leitor e vida excluída; para materialização da busca e relação estabelecida com o Outro.

que Rancière (2009) prefere chamar de regime estético – em que a reportagem como forma cultural desempenha papel importante.

Já nas análises mais circunscritas ao jornalismo, o aspecto privilegiado na reportagem de Brum é o da interação por meio da reportagem, aquilo que Caco Barcellos (2008, p. 10), no prefácio de *O olho da rua*, descreve como “ato de entrega”, isto é, um “envolvimento intenso entre quem fala e escuta, por meio de uma relação preciosa de confiança mútua entre repórter e personagem”. Valoriza-se, como em Agnes Mariano (2011), a capacidade empática de Brum, o modo como ela se coloca no lugar dos entrevistados e busca descrever a realidade investigada por meio da perspectiva deles, dando-lhes lugar de fala. A ideia, novamente reivindicada pela própria Brum, é a de que a reportagem é um encontro jornalístico com o Outro que necessariamente deve resultar na transformação dos sujeitos em interação. “Se um dia eu voltar a mesma de uma viagem para o Amapá ou para a periferia de São Paulo, abandono a profissão” (BRUM, 2008, p. 39), escreveu no paratexto à reportagem “A floresta das parteiras”. Ou como explica em entrevista:

“Tu te envolves com as suas fontes?”. Eu digo: “Claro que me envolvo”. E se eu não me envolvesse, não ia ter graça, ia fazer outra coisa. Acho que ninguém entra na vida dos outros impunemente. Para mim, o jornalismo vale a pena por várias razões, mas também porque eu sou transformada por aquilo que faço. Eu nunca vou para um lugar e volto igual. Nunca vou para uma vida e volto igual. Eu sou transformada por aquilo que reconheço, que acontece, que eu faço. Eu me recrio a cada reportagem. E disso fazem parte as relações (BRUM apud MARIANO, 2011, p. 312).

Dos métodos de Brum, destaca-se principalmente aquilo que, como apontado, é referido repetidamente como “a arte da escuta” (BARCELLOS, 2008; MARIANO, 2011), isto é, como já dito, mais importante do que formular perguntas seria saber ouvir, o que demonstra preocupação com o Outro. Novamente, aqui, Brum é diretamente responsável pela imagem de “escutadeira”. Sobre “A floresta das parteiras”, escreve que nem mesmo o exercício da ficção poderia trazer à tona, no texto, a poeticidade da expressão das entrevistadas. “Especialmente, nesta reportagem, meu trabalho de repórter foi apenas escutar, prestar atenção em cada gesto, ênfase, trejeito e passar isso tudo para o papel. Foi quase uma psicografia de gente viva” (BRUM, 2008, p. 38)⁷. Outro aspecto do método articula-se ao que Mônica Martinez (2014) considera como “propostas raras no jornalismo brasileiro”, que é de imersão na realidade a ser narrada, o que demanda tempo estendido para produção da reportagem. Para escrever “A casa dos velhos”, Brum internou-se

⁷ A imagem da repórter que se autodenomina “escutadeira” está também presente nos relatos da jornalista russa Svetlana Aleksievitch, como neste trecho de *Vozes de Tchernóbil*: “Flaubert disse de si mesmo que era um ‘homem-pena’. Posso dizer que sou uma ‘mulher-ouvido’. Quando ando pelas ruas e me surpreendo com alguma palavra, frase ou exclamação, sempre penso: quantos romances desaparecem sem deixar rastro no tempo. Permanecem na escuridão” (ALEKSIÉVITCH, 2016, p. 370).

durante uma semana na Casa São Luís para Velhice, no Rio de Janeiro; passou um mês em Roraima para “A guerra do Começo do Mundo”; e fez viagem de 44 dias, em que percorreu o trajeto histórico da Coluna Prestes, narrado em *Coluna Prestes: o avesso da lenda*, entre outras experiências. Tudo isso é registrado em paratextos e críticas como prova da apuração cuidadosa, da busca pela proximidade com o Outro, da ideia de que o repórter deve imergir e vivenciar aquilo que pretende narrar, em contraponto ao que se considera como o jornalismo burocrático de hoje, feito das redações, por telefone e e-mail.

A partir disso, infere-se que Eliane Brum vai a campo:

[...] disposta a imergir no universo de seus personagens, aberta ao que está por vir durante o momento de interação. Seu objetivo é ir além do que está na superfície, além do glamour ou da desventura. Seu interesse é alcançar a compreensão. Tem-se então a busca por uma relação de alteridade, que só acontece porque há troca e aceitação da diferença. E porque há diálogo, o diálogo possível, como nos sugere Medina (2004) (FONSECA; SIMÕES, 2011).

De acordo com a crítica, Brum estabelece a distância correta; posiciona-se perto o suficiente para o nascimento do seu “eu moral” (BAUMAN, 1997), que reconhece e afirma a humanidade do Outro, sendo pelo Outro e assumindo responsabilidade por ele, mas, ao mesmo tempo, sem submetê-lo à sua vontade, respeitando-lhe a diferença e a autoridade. Essa é a difícil equação da Ética, conforme demonstrada em Bauman (1997). Há sempre o risco de que o exercício do “eu moral”, em sua busca por perfeição, seja também o de uma autonegação do Outro. Nessa relação ambivalente

o outro é refundido como minha criação; agindo com o melhor dos impulsos, eu roubei a autoridade do Outro. Sou eu agora quem diz *o que* o comando comanda. Eu tornei-me o plenipotenciário do Outro, embora tenha eu próprio assinado o poder de procurador em nome do Outro. “O Outro pelo qual eu sou” é minha própria interpretação daquele silêncio, daquela presença provocadora (BAUMAN, 1997, p. 131).

Se a proximidade é a condição para a emergência do “eu moral”, deve-se resistir tanto ao impulso de se apropriar do Outro como ao de abandoná-lo. “O eu moral move-se, sente e age em contexto de ambivalência e é acometido pela incerteza” (BAUMAN, 1997, p. 22). O problema da distância adequada a ser estabelecida, que é também uma questão para a mediação e a comunicação, indica-nos que não há existência moral livre de ambiguidade e que a ética não deve ser estabelecida conceitualmente, mas a cada encontro.

Essa é uma questão sobre a qual Brum reflete constantemente, por meio da avaliação que faz das suas reportagens, seja em entrevistas ou, como é também comum, nos já referidos textos autorreflexivos que acompanham as narrativas jornalísticas – quando não as constituem. A metalinguagem e a instância prefacial nas reportagens de Brum têm diversas funções, mas, possivelmente, uma delas é a de fazer do texto

jornalístico um espaço para a reflexão acerca do encontro jornalístico com o Outro, que é marcado por uma relação assimétrica e por diversos erros, mas também pelas possibilidades de troca.

AUTOFIÇÃO DE BRUM (CONSIDERAÇÕES FINAIS)

Essas questões de proximidade e distância, que a crítica julga bem resolvida na reportagem de Brum, constroem-se, em parte, nessa narrativa, discursivamente. Como vimos, os textos são fortemente marcados pela intervenção autobiográfica, de que os paratextos são uma forma de manifestação. Os termos autobiográficos, autonarração e mesmo autoficção têm sido usados até aqui de forma articulada, mas sem a reflexão sobre eles. No início deste texto, referi-me à expressão “autoficção” como um neologismo produzido pelo escritor e teórico francês Doubrovsky, em 1977, para tentar definir seu romance híbrido (*Fils*), entre criação literária e escrita derivada da experiência.

O termo, como designação de gênero, sofre diversas críticas, entre elas a de que dá a entender que exista alguma autobiografia que não seja ficcional ou, o contrário, alguma ficção que não tenha algo do vivido. Sabemos, com Iser (2002), que a ficção não se opõe à realidade, mas é uma mediação entre ela e o imaginário, por meio de combinações e coordenação de atos, na qualidade de um discurso encenado. Como recupera Hidalgo (2012), Doubrovsky estabeleceu uma série de preceitos para definição da autoficção (entre eles, a dimensão metadiscursiva), para depois, de certa forma, abandoná-los e afirmar que toda autobiografia é uma autoficção.

A apropriação do conceito de autoficção pode ser útil nesse sentido para ressaltar o caráter híbrido (entre fato e ficção, entre jornalismo, romance e autobiografia) da autonarração de Brum, que se recria, no texto, como jornalista e personagem. Como na segunda epígrafe deste texto – “Não sei muito sobre mim mesma. Quando acho que sei um pouco, eu mesmo me desmascaro e escapo de mim” (BRUM, 2008, p. 13) –, do prefácio do livro de reportagens *O olho da rua*, Brum mostra-se consciente do caráter performático de todo “eu” que emerge de um texto. Mais do que isso, para ela, a existência é instituída pelo relato, como escreve na outra epígrafe deste texto, retirada de *Meus desacontecimentos*: “É só como história contada que podemos existir” (BRUM, 2014, p. 111). As histórias reais informam sua narrativa, mas é o relato que institui a realidade delas – de outra forma, permaneceriam apagadas e desperdiçadas –, o que nos apresenta uma relação complexa, que nos impede de tomarmos seus textos apenas referencialmente.

Paul de Man, no conhecido texto “Autobiography as de-facement”, pergunta se “estamos tão certos assim de que a autobiografia depende de um referente, como a fotografia depende de seu objeto ou uma pintura (realista) de seu modelo” (MAN, 1979, p.

920). Se considerarmos que a vida produz a autobiografia, não seria também correto dizer o inverso, de que a autobiografia produz e configura vida, a partir dos recursos oferecidos pelo meio de que se faz uso para o autorretrato? Para Man, o *tropo* do autobiografia é a prosopopeia (do grego *prosopon poiēn*, conferir uma máscara ou uma face, *prosopon*). A prosopopeia é também a arte de uma transição delicada, que pode ser entendida, no caso de Eliane Brum, como a passagem do nome próprio à condição de máscara, que se coloca na cena da reportagem como mediação de uma angústia e de um projeto que busca fixar sua identidade e a do Outro. Assim, convivem o Outro e o Mesmo nesse jornalismo, sendo que o Outro se torna mais visível nesse dispositivo por meio da estratégia que se utiliza de uma voz autoral que narra um percurso, a vida completamente atada à escrita e que a todo tempo reafirma o impulso moral, do *ser para o Outro*. Esta é uma possível chave de leitura que não pretende anular a leitura social preponderante na crítica acadêmica. No entanto, perceber o gesto da autoficção nos faz refletir sobre a parte que essa máscara tem na força desses textos.

REFERÊNCIAS

- ABIB, T.; VENTURA, M. “O jornalismo de desacontecimentos: um estudo da produção noticiosa de Eliane Brum”. *Anais do XVIII Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sudeste*. Bauru, SP: Intercom, 2013.
- _____. “O desacontecimento em narrativas esportivas: análises das produções jornalísticas de Eliane Brum sobre a Copa do Mundo de 2014”. *Estudos em Jornalismo e Mídia*. v. 13, n. 1. jan./jun. 2016.
- ARFUCH, L. *O espaço biográfico*. Rio de Janeiro: Ed. UERJ, 2010.
- BAUMAN, Z. *Ética pós-moderna*. São Paulo: Paulus, 1997.
- BARCELLOS, C. “Prefácio”. In: BRUM, E. *O olho da rua: uma repórter em busca da literatura da vida real*. São Paulo: Globo, 2008. p. 9-12.
- BAROSSO, L. *Devires inauditos: linhas de fuga em narrativas de língua portuguesa*. 2015. 270 f. Tese (Doutorado) – Programa de Pós Graduação em Letras, Universidade de São Paulo, São Paulo.
- BARROS, C. M. “Foco no personagem: apontamentos sobre as práticas jornalísticas a partir do trabalho de Eliane Brum”. *Anais do XIII Congresso de Ciências da Comunicação na Região Nordeste*. São Paulo: Intercom, 2014.
- BRITO, M. J. F. *Sujeito e personagem na comunicação corporativa: o caso do jornal modulando na Man Latin America*. 2010. 126 f. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós Graduação em Comunicação Social, Faculdade Cásper Líbero, São Paulo.

- BRUM, E. *O olho da rua: uma repórter em busca da literatura da vida real*. São Paulo: Globo, 2008.
- _____. “Os vampiros da realidade só matam pobres”. In: *Dignidade*. São Paulo: Leya, 2012. p. 25-50.
- _____. *A menina quebrada*. Porto Alegre: Arquipélago, 2013.
- _____. *Meus desacontecimentos: a história de minha vida com as palavras*. São Paulo: Leya, 2014.
- DANTAS, A. *Repórteres*. São Paulo: Senac, 2014.
- DE MAN, P. “Autobiography as de-facement”. *MLN*. Johns Hopkins University Press. v. 94, n. 5, Comparative Literature. Dez. 1979, p. 919-930.
- DOSSE, F. *O desafio biográfico: escrever uma vida*. São Paulo: Edusp, 2009.
- FONSECA, I.; SIMÕES, P. Alteridade no jornalismo: um mergulho nas histórias de vida do livro “A vida que ninguém vê”. *Anais XVI Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sudeste*. São Paulo: Intercom, 2011.
- FOUCAULT, M. *O que é um autor*. Vega: Lisboa, 2009.
- GENETTE, G. *Paratextos*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009.
- HIDALGO, L. “Autoficção brasileira: influências francesas, indefinições teóricas”. *ALEA*. Rio de Janeiro, vol. 15/1. jan./jun. 2013. p. 218-231.
- LÉVINAS, E. *Totalidade e infinito*. Lisboa: Edições 70, 1980.
- _____. *Ética e infinito*. Lisboa: Edições 70, 2010.
- MALCOLM, J. *O jornalista e o assassino*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- MARIANO, A. F. C. “Eliane Brum e a arte da escuta”. *Em questão*. Porto Alegre, v. 17, n. 1. jan./jun. 2011. p. 307-322.
- MARTÍN-BARBERO, J. *Dos meios às mediações*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 1997.
- MARTINEZ, M. O jornalista-autor em ambientes digitais: a produção da jornalista Eliane Brum para o portal da Revista Época. *Revista Comunicação Midiática*. v. 9, n. 1, jan./abr. 2014. p. 56-77.
- PICCINI, F.; NOBRE, K. “Quando a fonte vira personagem”. In: GABRIEL, R.; FLORES, O. C.; CARDOSO, R. PICCININ, F. *Tecendo conexões entre cognição, linguagem e leitura*. Curitiba: Multideia, 2014. p. 425-439.
- QUEIRÓS, F. A. T.; MENDES, F. M. M. “Vidas anônimas: jornalismo e literatura em ‘A vida que ninguém vê’”. *Anais do XXXVIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação*. São Paulo: Intercom, 2015.
- RANCIÈRE, J. *A partilha do sensível: estética e política*. 2ª. ed. São Paulo: Exo experimental (org.); Ed. 34, 2009.
- RILKE, R. M. *Cartas a um jovem poeta e A canção de amor e de morte do porta-estandarte Cristóvão Rilke*. São Paulo: Globo, 2003.

SANTOS, B. S. *Renovar a teoria crítica e reinventar a emancipação social*. São Paulo: Boitempo, 2007.

SARLO, B. *Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva*. São Paulo: Companhia das Letras; Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

SCHEIBE, R. “A vida que ninguém vê’: as crônicas de Eliane Brum refletidas sob a ótica da Sociologia das Ausências”. *Anais do XIII Congresso de Ciências da Comunicação na Região Norte*. São Paulo: Intercom, 2014.

SHARPE, J. “A história vista de baixo”. In: BURKE, P. (org.). *A escrita da história: novas perspectivas*. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1992. p. 39-62.

SILVERSTONE, R. “Complicity and collusion in the mediation of everyday life”. *New Literary History*, v. 33, n. 4, 2002. p. 761-780.

Mediação jornalística em programa televisivo sobre saúde

Amanda Souza de Miranda (UFSC)

Gislene da Silva (UFSC)

Este estudo tem como propósito fazer um exercício crítico de um material midiático-jornalístico, analisando como um programa televisivo sobre saúde (*Bem estar*, da *TV Globo*) se propõe a falar com um outro, a reivindicar algo em nome desse outro, a representá-lo, a intermediar um discurso especializado e traduzi-lo para esse outro não especialista, a mediar a voz desse outro, observando-o ora como telespectador, ora como paciente; e, em contraposição, falar com um segundo outro, que ora aparece como fonte, ora como médico. Trata-se, assim, de tomar como centralidade a crítica da mediação jornalística em programa televisivo especializado em assuntos da ciência da saúde.

De saída, nos vemos diante da necessidade de pensar as tensões entre os conceitos de mediação e midiatização e para isso retomamos uma pergunta já trabalhada em outro texto: pode o conceito reformulado de *bios* midiático conjugar as noções de mediações, midiatização e ainda de interação comunicacional? (SILVA, 2012). Como discutíamos ali, Martín-Barbero tem sido reconhecido pela contribuição inaugural que sacudiu o campo da Comunicação na América Latina ao fazer o deslocamento dos meios às mediações, provocando uma virada na abordagem mais comum que investiga o processo comunicacional a partir da centralidade dos meios massivos, mais especificamente da emissão. “O eixo do debate deve se deslocar dos meios para as mediações, isto é, para as articulações entre práticas de comunicação e movimentos sociais, para as diferentes temporalidades e para a pluralidade de matrizes culturais” (MARTÍN-BARBERO, 1997, p. 258). A perspectiva privilegiária, então, os sujeitos, e não mais, ou não apenas, as instituições midiáticas e suas tecnologias.

Para Martín-Barbero, a mediação é múltipla; por isso, ele fala em mediações. Mais que tecnológica, a mediação é cultural. Hoje quase já não se pode mais falar em mediação sem tratar da midiatização. E esses dois conceitos em geral costumam ser situados em contraposição um ao outro.

Porém, havíamos visto em Muniz Sodré uma proposição de unicidade construída a partir do conceito de *bios midiático*. Começando pela midiatização, esta seria

uma ordem de mediações socialmente realizadas no sentido da comunicação entendida como processo informacional, a reboque de organizações empresariais e com ênfase num tipo particular de interação – a que poderíamos chamar de “tecnointeração” – caracterizada por uma espécie de prótese tecnológica e mercadológica da realidade sensível, denominada *medium* (SODRÉ, 2008, p. 21).

Para Sodré, é justamente a “mediação social tecnologicamente exacerbada” que pode ser definida como *midiatização*, processo com relativa autonomia em face das formas interativas presentes nas mediações tradicionais. Bios midiático, porém, alcançaria mais que isso. O autor mostra, em modo entrelaçado, “uma teoria do processo constitutivo do bios midiático ou realidade virtual e seu relacionamento com as formas tradicionais de vinculação social (SODRÉ, 2008, p. 221). E explicita: “O bios midiático é a resultante da evolução dos meios e de sua progressiva interseção com formas de vida tradicionais” (SODRÉ, 2008, p. 238).

Observamos, com isso, que, em termos conceituais, a ideia de que estamos todos em um bios midiático não está distante do que Martín-Barbero havia dito: “Pode-se continuar falando ‘das mediações dos meios’, mas ‘mediação’ para mim sempre foi outra coisa que tem muito mais relação com as dimensões simbólicas da construção do coletivo” (MARTÍN-BARBERO, 2009, p. 151). Tais dimensões simbólicas da construção do coletivo, sabemos, se dão tanto pelas tecnologias da informação, na veiculação, como na reciprocidade da vinculação, do contato – seja pela abordagem ideológica, seja pela da cultura.

Também pelo jornalismo, quando analisamos os vínculos e interações presenciais dos repórteres com as fontes e com o público – pensando especificamente no programa televisivo a ser analisado, dentro da lógica de produção midiática, portanto –, nos damos conta de que o conceito trabalhado de bios midiático oferece ao mapa das mediações de Martín-Barbero a condição fértil para considerar também dentro das lógicas de produção as competências, as ritualidades, as sociabilidades. Conforme detalhamos (SILVA, 2012), a conclusão a que chegamos, naquele momento, é a de que

bios midiático, pela própria ideia de ambiente (no que contém de trocas entre vida e tecnologia), pode como noção ser operacionalizado de maneira mais circular, sem antes, nem depois, sem superior ou subterrâneo, sem estancar eixos em sentidos direcionais e em pares específicos. Permite movimentar tudo isso a partir de qualquer ponto em que nos coloquemos para investigar o processo comunicacional (SILVA, 2012, p. 120).

No objeto empírico analisado adiante vamos ver tal circularidade muito bem conjugada. Nossa compreensão é a de que o *Bem estar*, da TV Globo, encontra-se inserido em um bios midiático atravessado pelo saber médico, pela mediação do jornalismo

especializado em saúde e pelo saber popular – orientado a partir dos formatos populares da televisão. Trata-se de uma perspectiva por meio da qual a narrativa emerge de uma tradução em que o texto noticioso ocupa o lugar ora do médico, ora do paciente, de forma simultânea e dialética. Por isso, antes da análise do objeto empírico, teremos de passar por esta segunda necessidade, a de pensar como o conceito de tradução cultural pode auxiliar no entendimento da mediação jornalística em programa televisivo sobre saúde, com atenção para as implicações entre os conhecimentos científicos e o senso comum.

MEDIAÇÃO JORNALÍSTICA COMO TRADUÇÃO CULTURAL

Em artigo publicado em 2013, discutíamos “O jornalismo como tradução: fabulação narrativa e imaginário social” (SILVA; SOARES, 2013). Ali, em diálogo com os estudos da tradução e em especial com a pesquisa de Meta Zipser, trabalhamos a ideia de que o jornalismo traduz o acontecimento social para o texto noticioso. E isso importa aqui porque é bastante lugar comum nos estudos sobre jornalismo científico tomar o trabalho dos jornalistas dessa área como tradução da informação científica para um texto “popular”, para o leigo entender – lembrando que elegemos como empírico um tipo de jornalístico científico (o jornalismo que cobre ciência – no caso, a medicina –, na TV). Trata-se, assim, da tradução da fala do especialista/cientista para um outro, não só leigo como também inserido nas particularidades de seu mundo cultural.

Aqui retomamos Zipser para reafirmar que a questão diz respeito mais a uma tradução cultural. Se, no momento da tradução, o tradutor deve se pautar pelo conhecimento que tem de seu leitor e pelo entendimento que nele deseja provocar, na hora da produção do texto jornalístico (neste caso, texto/imagem de TV), também o jornalista se orienta pelo conhecimento que tem do público e aí traduz o acontecido para a forma de material jornalístico. O trabalho de Zipser nos ajuda a olhar os acontecimentos noticiosos a partir do entendimento de que esses textos não se limitam à tradução de textos-fontes, como os vindos de agências e publicados como traduzidos. Na hipótese de Zipser, a visão de tradução como transcodificação, fiel à letra, não é suficiente para que o texto traduzido se caracterize como jornalístico. Com isso, ela abre a discussão para um conceito ampliado de tradução no jornalismo.

O fato de a tradução ser um ato-comunicativo-em situação, voltado a um leitor final, prospectivo, faz do processo tradutório um ato marcado pelas referências culturais do contexto do qual o leitor-destinatário participa, uma vez que a tradução, segundo Nord, não ocorre somente ao nível do código, mas primordialmente no nível da cultura na qual o leitor está inserido (ZIPSER; POLCHLOPEK, 2009, p. 13).

Queremos com tais proposições ressaltar que estamos falando não de traduzir a fala médica para um telespectador inculto diante do discurso científico. Trata-se de observar que são duas culturas, a cultura médica e a cultura do paciente, atravessadas pela cultura do profissional jornalista. É aí, nesse ambiente, que aparecem todos os problemas das mediações e da midiaticização, inseridos na problemática da tradução cultural.

Conforme já apontamos (SILVA; SOARES, 2013), na interseção entre tradução e jornalismo, Zipser recorre principalmente a Esser, que possibilitou o estabelecimento de uma interface entre esses campos a partir de uma perspectiva cultural. Para Zipser, Esser subordina o estudo do jornalismo a uma série de condicionantes que o retiram de uma esfera ideal para colocá-lo ao lado de todas as outras manifestações discursivas na sociedade, descartando a visão de uma produção de sentido desvinculada da esfera social e da noção de cultura. As informações jornalísticas divulgadas resultam de um conjunto amplo de ações, tomadas por diferentes atores. Desse conjunto de ações, influências e poderes resultam os acontecimentos noticiosos, advindos de ocorrências da vida cotidiana, que por necessidade ou vontade são produzidos e consumidos em diferentes formatos e gêneros (SILVA; SOARES, 2013).

No momento da tradução, o jornalista-tradutor deve se pautar pelo conhecimento que tem de seu leitor/telespectador/ouvinte e pelo entendimento que nele deseja provocar. A hipótese de Zipser, a de que a visão de tradução como transcodificação, fiel à letra, não é suficiente para que o texto traduzido se caracterize como jornalístico, orienta nossa compreensão de um conceito ampliado de tradução no jornalismo.

Desse modo, o texto traduzido, bem como o texto jornalístico, volta-se ao *outro* que busca interpelar, constituindo-o no interior de sua narrativa e na *relação* eu-outro. Ora, tal compreensão revela-se profícua na análise de um programa televisivo sobre saúde, ciência e vida diária, tal como veremos mais à frente.

No contexto das afinidades entre tradução e jornalismo, Zipser e Polchlopeck (2007) percebem a tentativa, por parte do tradutor-jornalista, de aproximar o fato de um leitor cultural ou geograficamente distante dele. Zipser está pensando a tradução na imprensa que noticia fatos internacionais, observando que os textos de diferentes veículos traduzem um mesmo fato, mas cada um a partir da perspectiva da cultura destinatária da notícia¹: “Não haveria um texto de partida a servir de base para o texto da notícia, mas sim uma cultura de partida, expressa na forma como cada cultura enxerga o fato a ser noticiado” (ZIPSER, 2002, p. 159).

¹ Zipser compara textos das revistas *Der Spiegel* e *Veja* sobre o mesmo fato noticioso, de caráter supranacional na imprensa internacional, cronologicamente equivalentes – os dez anos da queda do muro de Berlim, de novembro de 1989 a novembro de 1999.

De modo análogo, poderemos observar no programa televisivo sobre saúde o esforço da tradução dos acontecimentos e informações ligados às ciências da saúde para os não familiarizados com as questões em pauta, ou, em outras palavras, da tradução dos discursos especializados dos médicos-cientistas para a linguagem cotidiana do telespectador comum e para um outro em seu próprio tempo e espaço culturais. Nesse percurso tradutório, poderemos ver que as mediações do jornalista ora como telespectador, ora como paciente, ou ora como fonte, ora como médico, elaborando um produto com movimentos dialéticos entre a normatização e a emancipação.

MEDIAÇÕES DAS VOZES E TRADUÇÃO: VOZ DO MÉDICO E VOZ DO PACIENTE NO PROGRAMA *BEM ESTAR*

Para fazer uma crítica da mediação jornalística no programa *Bem estar*, além de tomarmos como base a inserção desse produto em um bios midiático, recorreremos ao conceito de tradução cultural (SILVA; SOARES, 2013), lembrando que buscamos analisar uma narrativa reescrita a partir de um universo de mediações no qual o jornalista posiciona-se em distintos lugares para dar sentido a estórias *da* e *sobre* a saúde.

Temos em conta que uma das especificidades do jornalismo especializado em saúde se dá a partir dessa evidente necessidade de traduzir um conhecimento científico – o “saber médico” na definição de Foucault (1998, 2010) – para uma audiência que aqui assumiria a posição de um paciente, à espera de uma receita, de uma indicação ou mesmo de uma dica utilitária. Essa tradução é aqui entendida como uma reescrita ou ainda como uma “fabulação, conjunto de várias traduções entremeadas pelos discursos” (SILVA; SOARES, 2013, p. 116). Fabulação que, conforme veremos, se apoia também nas características do melodrama – ou seja, num recurso comum e recorrente na ficção.

Os discursos a serem traduzidos, no caso do programa analisado e conforme já pontuamos no início do texto, ocupam distintos lugares. Um desses lugares está no que Michel Foucault chama de “saber médico”: uma forma de poder normatizador em direção à biopolítica e ao controle dos corpos. Ao se estruturar na tentativa de traduzir a sua fala, o jornalismo especializado em saúde evoca os ideais positivistas de valorização da racionalidade, ao mesmo tempo em que fortalece sua credibilidade tomando em sua estrutura o discurso da autoridade competente (CHAUÍ, 1980). É uma forma de manter como parte da narrativa os ideais de objetividade e neutralidade, sobrepondo “camadas discursivas que se desdobram em outras, de modo infundável” (SILVA; SOARES, 2013, p. 111).

Mas não é só isso. Nessa tradução cultural e por meio da mediação, é preciso projetar a audiência, afinal, “na hora da escrita do texto jornalístico também o jornalista deve se orientar pelo conhecimento que tem do público” (SILVA; SOARES, 2013, p. 116).

O texto que se origina a partir de uma aproximação com o saber médico, ocupando o lugar da fonte, é reescrito na tentativa de atingir o público.

Portanto, o jornalismo especializado em saúde se caracteriza pela vinculação ao saber médico, pela potencialidade preventiva e pela coprodução de um conhecimento a partir dos distintos lugares que ocupa. É possível mirá-lo como um lócus de mediação entre o saber médico e o saber popular, com potencialidade de reescrevê-los e de gerar uma narrativa híbrida.

Essa perspectiva passou a ser assumida após uma experiência etnográfica no programa *Bem estar*², exibido pela *TV Globo*, que resultou em um conjunto de dois diários de campos e de seis entrevistas com a equipe de produção do programa. Na síntese dos resultados, foi possível identificar um movimento dialético entre a adesão à racionalidade e uma inclinação ao melodrama, criação estética dos formatos populares, como formas de captação da audiência.

O programa, cuja primeira edição foi veiculada em 2011, consolidou-se na grade matinal da emissora, em uma faixa da programação tradicionalmente voltada à dona de casa – entre o *Mais Você* e o *Encontro com Fátima Bernardes*. Sua orientação editorial, tal como foi confirmado pela editora-chefe, Patrícia Carvalho, em entrevista realizada em setembro de 2015, é oferecer dicas práticas e úteis de saúde, tendo como respaldo o que chamam de medicina baseada em evidência. Apesar de estar vinculado à Central Globo de Jornalismo, o programa traz recursos do entretenimento na sua estrutura, o que nos leva a entendê-lo como um híbrido.

Aqui, iremos apresentar a análise orientando um olhar para a produção e para a narrativa de um dos programas cuja discussão da pauta acompanhamos e registramos no diário de campo. Quando tratamos do programa como narrativa, estamos nos orientando pela percepção de Motta (2013) sobre aspectos constitutivos de sua estrutura, especialmente no que se refere à expressão/linguagem, a estória/enredo e à metanarrativa.

O programa selecionado para a análise foi exibido no dia 25 de dezembro de 2015. A edição tem, sem intervalos, 40 minutos de duração, e um conjunto de quatro reportagens gravadas, apresentadas em três blocos. No estúdio, estão presentes o apresentador Fernando Rocha, a consultora e médica pediatra Ana Escobar, fonte recorrente do programa, e o médico ginecologista e obstetra convidado Eduardo Gordioli. Os médicos são vozes ativas em todas as edições do *Bem estar*. A regra geral é que haja pelo menos dois convidados no estúdio para cada programa.

² Essa experiência faz parte do trabalho de doutorado de Amanda Souza de Miranda, uma das autoras desse artigo, e foi realizada durante três dias, na *TV Globo* em São Paulo.

No geral, a narrativa se orienta por uma reflexão acerca da necessidade e da urgência das cesarianas eletivas, que podem ser pré-agendadas. O fio condutor é o que se chamou, já na reunião de pauta registrada em diário de campo, de empoderamento feminino: a possibilidade de a mãe escolher como quer que a criança venha ao mundo. Para orientar essa narrativa, dois VTs (*vídeo-tapes*) destacam histórias de mães que foram ou querem ser protagonistas do seu próprio parto. Os outros dois ilustram como ocorre o ensaio fotográfico de bebês com poucos dias de vida e como um hospital privado reduziu os índices de partos com cesariana.

O programa é misto no que se refere aos recursos utilizados dentro e fora do estúdio. Dentro, como tradicionalmente ocorre nas edições do *Bem estar*, há um apelo aos sentidos da audiência, com a ênfase em experiências sinestésicas captadas em primeiro plano. Fora, os VTs conseguem trazer para o centro da narrativa a voz de mulheres que não estão representadas no estúdio. Para melhor apresentar as reflexões coletadas na análise, dividimos os seus resultados em dois momentos distintos no processo de tradução cultural, considerando que na prática esses momentos ocorrem de modo simultâneo: (1) o jornalista ocupando o lugar do médico e traduzindo o seu saber para uma audiência popular e (2) o jornalista ocupando o lugar do paciente e traduzindo problemas e dúvidas numa mediação mais direta, em que ambos, repórter e telespectador, são pacientes.

O JORNALISTA TRADUZ O MÉDICO

Sabemos que o ato de mediação é, também, um ato de tradução cultural. Ao tratar de temas relacionados ao universo da saúde, portanto, o jornalista traz ao jogo um universo de palavras e conhecimentos técnicos, valores, símbolos e mitos que não fazem parte do seu repertório, mas são por ele recriados.

Identifica-se, no conjunto da edição aqui analisada, uma narrativa com forte adesão ao científico e predominância dele – ou seja, é possível identificar no *Bem estar* marcas frequentes do discurso médico e, portanto, daquilo que o jornalista almeja tratar como um conhecimento objetivo. Isso pode ser percebido, por exemplo, pela vestimenta das fontes presentes no estúdio: dois médicos, de jaleco branco, que acionam um repertório visual reconhecido rapidamente pela audiência.

Há dois médicos e um apresentador no estúdio, o que por si só já revela que um modo de fala é determinante sobre o outro. Os diálogos ocorrem em um quarto de bebê e, quando não estão de pé interagindo com a tela que exhibe as ilustrações ou respondendo à audiência, o âncora e os convidados parecem dialogar informalmente em um banco que compõe o estúdio.

Como precisa da credibilidade e da objetividade para se sustentar como discurso autorizado, o jornalista também assume o saber médico como uma posição segura para estabelecer um contrato com a audiência. Por isso, conforme explicou a produtora-executiva, o filtro com relação à escolha das fontes é a visibilidade acadêmica do médico e seu reconhecimento junto à comunicação científica.

Antes mesmo de o programa ir ao ar, já na reunião de pauta registrada em nosso diário de campo, observamos que a produtora-executiva tinha um certo receio de não politizar demais as discussões sobre o parto, justamente para não entrar num possível conflito com o saber médico, aqui visto como predominante. Esse cuidado também pode ser visto como uma das preocupações do jornalista de não colocar a perder aquilo que lhe é consensual: seus ideais de objetividade, o que ele jamais perde de vista no ato da mediação. É uma questão a ser retomada, considerando que “o jornalismo, ao mesmo tempo que se pretende objetivo e imparcial, realiza todo o tempo um trabalho de tradução dos fatos em relatos” (SILVA; SOARES, 2013, p. 112).

O exercício de transformar os fatos em relatos ocorre nos bastidores do programa, quando, em um determinado momento, assuntos técnicos, como a recorrência de cesáreas eletivas, transformam-se em narrativas sobre a vitória de mulheres que conseguiram fazer um parto normal. Ou ainda quando o pulmão de um bebê pré-maturo é comparado a um cacho de uvas. Essas escolhas de recursos editoriais ocorrem nas sucessivas reuniões de pauta e são sempre autorizadas pela equipe de médicos consultores do programa.

A estória aqui contada, por ser construída pelas vozes dos especialistas, assegura mais credibilidade e objetividade ao modo de contar do programa, autorizando-o enquanto enunciador de um discurso de normatização. Assim, o assunto é tratado a partir de uma ordem de legitimação do empoderamento feminino, mas ao mesmo tempo destaca que isso é reconhecido pelos médicos e pela ciência como um fator importante no momento do parto. O enredo e a lógica narrativa, portanto, se compatibilizam com essa dupla estrutura – ao mesmo tempo em que destacam o empoderamento, o fazem dentro da lógica da ciência.

Em entrevista com a editora-chefe do programa, Patrícia Carvalho, ficou clara a ênfase do *Bem estar* em se comunicar com um público heterogêneo, mas composto majoritariamente por mulheres. O ato de tradução cultural, portanto, sugere que o texto baseado no saber médico-científico é reconfigurado em direção a mulheres preocupadas com dicas práticas e utilitárias asseguradas por uma “medicina baseada em evidência”. Conforme indicam Silva e Soares (2013, p. 113), “o fato, depois de acontecido, é sempre imaginado – traduzido”, o que abre margem para identificarmos que o processo de tradução desempenhado no *Bem estar*

segue uma lógica orientada para uma leitora imaginada e, portanto, moldada a partir daquilo que os jornalistas imaginam como sendo o seu gosto.

O JORNALISTA TRADUZ O PACIENTE

O grande fio condutor da narrativa desse programa, o que os analistas chamam de enredo, é o que se entende como empoderamento feminino. A trama começou a ser traçada já na reunião de pauta do dia 29 de setembro de 2015, quando foi levada à discussão a partir da sugestão de uma produtora, após um diálogo dela com a apresentadora Mariana Ferrão. Imediatamente se associou o tema ao dia do Natal, com o sugestivo título de sentidos do nascer.

É importante compreender que, do ponto de vista da produção, a estória já foi organizada antes que se conhecessem seus personagens e os detalhes da forma como seria apresentada. Isso porque foi na reunião de pauta que se definiu o fio condutor da narrativa – o modo como a trama poderia ser elaborada: como uma estória do parto sob a ótica das mulheres. Assim, seria equivocado pensar que essa é uma narrativa com narrador único. Há um volume de vozes que enunciam e começaram esse movimento quase três meses antes de o programa ir ao ar.

Nesse caso, é um indicativo analítico perceber que a narração é orientada pelo jornalista que assume o lugar de outros sujeitos: da mulher tomada como fonte e como personagem; do médico que orienta e indica o que é bom ou ruim; de pacientes que se preparam para ser mães e compõem a audiência do matinal. É importante perceber, portanto, que a tradução cultural é orientada a partir de um complexo jogo de vozes, em que o jornalista constantemente se põe no lugar do outro a partir de um repertório de técnicas e processos editoriais que o norteiam. Essas são as “camadas de transposições” que reconfiguram fatos objetivos e os transformam num produto outro (SILVA; SOARES, 2013).

Nos registros no diário de campo, observamos que a pauta do programa que analisamos surgiu de uma discussão entre mulheres com base em suas experiências de parto e que a dimensão dos debates atravessou aquilo que tomamos como “saber médico” para refletir sobre os direitos da mulher e da gestante. Em mais de uma oportunidade as intervenções das jornalistas se dirigiam para a palavra empoderamento, colocando em xeque uma certa tradição do programa em orientar a audiência a partir de uma normatização médico-científica.

Quem dá o tom da informalidade é o apresentador, aqui também identificado como um narrador, já que conduz o programa a partir de um roteiro e do ponto eletrônico. Ele torna-se responsável por traduzir e mediar a voz do médico em direção à voz do paciente e

ocupa esses dois lugares ao longo de todo o programa. Ora se posiciona como médico, trazendo termos técnicos que já fazem parte do seu repertório; ora se posiciona como paciente, fazendo perguntas e trazendo questões da audiência.

Os recursos estéticos e cenográficos constituem, nessa narrativa, um eixo de expressão contundente, pois aqui se projetam claramente características do científico e do popular. O primeiro, representado pela recorrência das artes e ilustrações, encontra-se repleto de termos médicos que precisam ser contextualizados e explicados pelos convidados autorizados por um saber. No segundo, o jornalista se coloca, aqui, no lugar do paciente – pois do repertório cultural dele surgem as metáforas, as analogias e os recursos de hibridação do científico com o popular.

É, portanto, no exercício de tradução do saber médico da fonte para audiência, colocando-se na posição também de um paciente, que surgem estratégias de aproximação com o formato popular que caracteriza os produtos televisivos. Isso também aparece em outros processos de produção do programa, como nas definições de pauta (recebidas também por meio de um canal de interação com o público), na seleção das perguntas da audiência elaboradas ao longo da edição ou na projeção de um público-alvo que modela o contrato de comunicação.

OPERACIONALIZAÇÃO TÉCNICA E CRIAÇÃO ESTÉTICA NA TRADUÇÃO CULTURAL: A FABULAÇÃO COMO RECURSO DE EMANCIPAÇÃO

O ato de mediação jornalística é aqui entendido como um exercício não só de linguagem mas também de operacionalização técnica e criação estética como forma de tradução. Isso significa que, no caso do jornalismo especializado em saúde, não estamos nos referindo somente a um campo que traduz e transforma o saber médico em um produto popular. A operacionalização técnica é a forma de remodelar a narrativa a partir de padrões compartilhados por uma comunidade profissional. A criação estética está relacionada às estratégias de sensibilização que surgem nesse gesto, e que podemos relacionar à ficção e à fabulação, também verificadas no programa *Bem estar*.

Como quadro cultural, é importante situar a narrativa do programa analisado em dois distintos lugares: o primeiro, de caráter mais emancipador, diz respeito às questões relacionadas ao empoderamento feminino, movimento articulado em um contexto sociocultural no qual se intensificam debates de gênero e a organização social das mulheres em pautas próprias. O segundo, de caráter mais normatizador, está relacionado à vigilância sobre o corpo feminino – e aqui assumimos a concepção foucaultiana, segundo a qual instâncias disciplinadoras modelam nossas vidas e normatizam nossos hábitos.

A “narrativa da narrativa”, portanto, é permeada por conflitos identificados na vida cultural contemporânea. A necessidade de normatizar o que uma gestante deve ou não

fazer surge acompanhada de reflexões sobre seu poder de decisão quanto ao tipo de parto escolhido. Nesse ponto, a tradução cultural engendrada pelo jornalismo pode ocupar essa posição dialética: ao traduzir o médico, o jornalista corre o risco de normatizar, criar padrões e modelos. Ao traduzir o paciente, também pode se afastar de valores determinantes para a profissão. Mas, por ser essa tradução também uma reescrita, a partir de suas escolhas e definições editoriais ele é capaz de criar estratégias de prevenção ou de emancipação trazendo à tona outras camadas discursivas.

Essas questões também permitem que se compreenda quando é pertinente ao programa acionar a voz do médico e quando é pertinente ir ao público, trabalhando com estratégias de fortalecimento da credibilidade (ao reproduzir o saber racional) e da empatia (ao apelar para o sensível e para a emoção). Essa hibridação entre um formato mais sério e sisudo e outro mais dramático e ficcional é um gesto para se aproximar da audiência que evidencia o papel do jornalismo como campo de mediação/tradução cultural.

Esse esforço de hibridação e de criação estética revela-se no ensaio do roteiro, na transformação dos âncoras em apresentadores-circenses (MARTÍN-BARBERO, 1997) e nas sucessivas reuniões para a criação de elementos cenográficos e cênicos com potência estética para a ativação de experiências já sentidas (PERNIOLA, 1993). Ao mesmo tempo em que recriam o saber médico com vistas à adesão pelo popular, e o fazem com motivações comerciais e empresariais, também convocam o receptor à emancipação.

O sensível do *Bem estar* é dialético, pois convoca uma comunidade a se reunir em torno de cuidados com o corpo e com a vida dando-lhes receitas, mas estimulando a emancipação por meio da construção de uma narrativa de prevenção; portanto, alinhada tanto à voz do médico como à do receptor e revelando a complexidade da tradução cultural engendrada. Em que pese seu discurso alinhado ao saber médico, fruto de uma “medicina baseada em evidências”, como explica a editora-chefe, traz também uma preocupação social, caracterizada por eventos realizados em grandes cidades, por campanhas e por um engajamento peculiar nas plataformas de interação com o telespectador.

Os quadros temáticos se aproximam do ponto de vista da forma das telenovelas, ainda que sejam apresentados como produtos jornalísticos. É recorrente, por exemplo, o acionamento de personagens com funções previamente determinadas, como a mãe-guerreira que vence uma dificuldade no parto, como apresentado em um VT da edição aqui analisada, ou o homem de meia-idade que vence a briga contra a balança, como no quadro “Afina, Rocha”. Nesses dois exemplos, a tradução ocorre a partir de um diálogo que surge com efeitos dramáticos e de fabulação, em que o jornalista pode ser o próprio paciente. Além disso, também é comum que esses quadros sejam semelhantes aos reality shows, como no caso do quadro “Meu filho não come”, que mostrou a guerra das mães

contra a falta de apetite das crianças por meio do acompanhamento dos seus hábitos e rotinas diárias.

Nessa aproximação com o melodrama e com os recursos da ficção, ocorre também uma tentativa de captar o receptor pelo afeto. Reconhecendo este como um objeto sensível que mobiliza a comunidade e que por ela é partilhado, o programa assume a missão de convocar a audiência aos cuidados com a saúde por meio de recursos narrativos familiares, de personagens arquetípicos facilmente reconhecidos e capazes de gerar autoidentificação e de experiências já sentidas que são apresentadas com apelo sinestésico.

O melodrama é compartilhado como afeto para seduzir uma audiência cada vez mais preocupada com o corpo e com a saúde. Sua criação estética se orienta a partir do que dizem os médicos e do que a produção entende como elementos de facilitação do diálogo, em um claro movimento de tradução. Esses elementos são altamente estéticos, porque apostam numa narrativa de sucesso, com recursos visuais abundantes – como percebe-se nas analogias realizadas para explicar determinados fenômenos que ocorrem no corpo humano.

Essa preocupação em analisar um espetáculo a partir das relações que se formam em torno dele foi discutida também por Rancière (2012, p. 17), que escreveu sobre o teatro e seu espectador. Ele sugere a emergência de um espectador emancipado, capaz de reagir para muito além do exercício de contemplação. O espectador “observa, seleciona, compara, interpreta. Relaciona o que vê com muitas outras coisas que viu em outras cenas, em outros tipos de lugares”. Nessa recombinação, pensando no caso de um programa popular de jornalismo especializado em temas da saúde, há possibilidades de emancipação. Uma emancipação que vai além do que se espera de uma racionalidade médico-científica e que pode ocupar um lugar preventivo novo: estético, político e popular.

REFERÊNCIAS

- CHAUÍ, M. *O discurso competente*. 1980. Disponível em: <http://www.abimaelcosta.com.br/2012/10/o-discurso-competente-marilena-chau.html>. Acesso em: 20 fev. 2015.
- FOUCAULT, M. *Microfísica do poder*. Rio de Janeiro: Graal, 1998.
- _____. “Crise da medicina e da antimedicina”. *Verve*, n. 18, 2010, p. 167-194.
- JOHNSON, R.; ESCOSTEGUI, A. C.; SCHULMAN, N. *O que é, afinal, Estudos Culturais?* Belo Horizonte: Autêntica, 2000.
- MARTÍN-BARBERO, J. “América Latina e os anos recentes: o estudo da recepção em comunicação social”. In: WILTON, M. (org.). *Sujeito: o lado oculto do receptor*. São Paulo: Brasiliense, 1995.

_____. *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1997.

_____. “Uma aventura epistemológica” (entrevista). *MATRIZES* Revista do Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação, ECA-USP, São Paulo, ano 2, n. 2, jan./jun., 2009.

PERNIOLA, M. *Do Sentir*. Lisboa: Editorial Presença, 1993.

PRADO, J. L. A. *Regimes em visibilidade em revistas*. 1ª ed. São Paulo: PUC-SP, 2011.

RANCIÈRE, J. *A partilha do sensível*. São Paulo: EXO experimental. Ed. 34, 2005.

_____. *O espectador emancipado*. São Paulo: Editora Martin Fontes, 2012.

SILVA, G. “Pode o conceito reformulado de bios midiático conciliar mediações e midiaticização?”. In: JANOTTI JÚNIOR, J.; MATTOS, A. M. (orgs.). *Mediação & midiaticização*. Salvador: EDUFBA; Brasília: Compós, 2012.

_____. “O método *Análise de Cobertura Jornalística* na compreensão do crack como acontecimento noticioso”. In: LEAL, B.; ANTUNES, E.; VAZ, P. B. (orgs.). *Jornalismo e acontecimento: percursos metodológicos*. Florianópolis: Insular, 2013.

_____. “Problemática metodológica em jornalismo impresso”. *Rumores*, São Paulo, v. 2, n. 3, 2008.

SILVA, G.; SOARES, R. L. “O jornalismo como tradução: fabulação narrativa e imaginário social”. *Galáxia*, n. 26, dez. 2013, p. 110-121.

SODRÉ, M. *Antropológica do espelho: uma teoria da comunicação linear e em rede*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2008.

ZIPSER, M. E. *Do fato à reportagem: as diferenças de enfoque e a tradução como representação cultural*. 2002. Tese (Doutorado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (FFLCH-USP).

ZIPSER, M. E.; POLCHLOPEK, S. A. “*Do fato à reportagem: o ambiente da tradução jornalística*”. *Revista DitoEfeito*. v. 1, p. 1-15, 2009.

A natureza da alteridade e a mediação do outro em *A garota do Zeitgeist*, de Janet Malcolm

Carlos Henrique Pinheiro (PUC Minas/UFOP)

Rafael Angrisano (CEFET-MG)

Na década de 1980, o já prestigiado Vilém Flusser produziu, em parceria com Louis Bec, aquilo que, entre suas obras, viria a ser conhecido como uma fábula filosófica e receberia um título incomum: *Vampyroteuthis infernalis*. Nesse texto, Flusser (2011) fala de uma espécie rara que vive nos mares mais profundos e que em tudo se distingue do homem – o que não impossibilita o homem de se aproximar deste outro ser e, ao fim, de enxergar nele algo de si. Desse modo, o autor produziu uma sofisticada metáfora sobre como lidamos com a alteridade e sobre as formas de nos aproximarmos dela.

Neste capítulo, trataremos de explorar o que nos parece ser duas contribuições flusserianas para pensar o outro, aproveitando o ensejo biológico de seu título para denominá-las de “natureza da alteridade”. A cada uma delas, associaremos um conceito dos estudos de linguagem que, conforme entendemos, reforçam as ideias postas na obra de Vilém Flusser (2011) e nos permitem compreendê-las em termos, digamos, mais familiares.

Por fim, observamos que as sugestões do autor, as quais associamos aos conceitos discursivos, se manifestam na obra de Janet Malcolm como recursos narrativos já empregados. De modo especial, trazemos à discussão *A garota do Zeitgeist*, ensaio em que a jornalista perfila artistas e críticos de arte de Nova Iorque, bem como a revista *Artforum* e aquela que, então (1986), era sua editora, *Ingrid Sischy*. Enxergamos nesse texto os dois movimentos sobre a alteridade pontuados em Flusser (2011) e buscamos demonstrar sua execução neste estudo.

VAMPYROTEUTHIS INFERNALIS E A NATUREZA DA ALTERIDADE

Vampyroteuthis infernalis é um título menos conhecido do autor que muito contribuiu para o pensamento em nosso campo por meio de textos como *A filosofia da caixa preta*, *O mundo codificado* e *A escrita*, entre outros. Não é, contudo, um trabalho de menor importância, pois, como notou Read (2012), há nele aspectos de toda a produção do autor. “*Vampyroteuthis infernalis* pode não ser visto como o mais importante na obra de Flusser, e na verdade é um livro estranho, um pouco escorregadio. Mas, para mim,

ainda pode revelar-se o nó central de Flusseriana, o que liga todos os outros fios da sua teoria” (READ, 2012, p. 13, tradução nossa)¹.

Nessa obra, Flusser (2011) trata de “uma espécie rara do gênero octopodal que pode chegar a 20 metros de diâmetro, mas da qual poucos indivíduos foram encontrados em regiões abissais do mar da China. O animal é raro, mas existe” (BERNARDO, 2011, p. 7). E é por meio da análise dessa lula vampira do inferno que Flusser (2011) aborda a alteridade. “Vampyroteuthis é o nosso ‘outro’”, escreve (FLUSSER, 2011, p. 52). E se o animal é a nossa diferença, de modo análogo, nós somos seu antípoda.

Do nosso ponto de vista, o Vampyroteuthis é existência odiosa. Do seu ponto de vista, o homem é existência chata. Para nós, ele é horroroso. Para ele, nós somos insípidos (...) Não adianta querer minimizar: o Vampyroteuthis é o nosso inferno. Vampyroteuthis infernalis (FLUSSER, 2011, p. 77).

Não obstante as muitas diferenças entre um e outro, entre nós e Vampyroteuthis, Flusser aposta que, ao olharmos para essa alteridade absoluta, nós enxergamos algo que nos diz respeito: vemos no totalmente outro algo sobre nós mesmos. “A despeito da barreira que nos separa”, escreve, “o Vampyroteuthis não é incompreensível. [...] Podemos reconhecer nele parte do nosso próprio estar no mundo” (FLUSSER, 2011, p. 14). Mais adiante, o autor arremata, fazendo piada: “‘no fundo’, o único tema do homem é o homem” (p. 126).

Aqui, nos parece que está uma das primeiras contribuições de Flusser (2011) sobre a questão da alteridade: ela não existe em estado puro, pois não se fala do outro sem se falar também de si. É o que está demonstrado, de saída, no gesto do autor, quando vai encontrar, na lula vampira, o totalmente outro, algo do homem. Essa ideia de indissociabilidade aparece também em textos diversos, acadêmicos e jornalísticos sobre a obra de Janet Malcolm. Segundo comentadores de sua obra, a jornalista, que em seu papel escreve sobre vidas de outras pessoas, trata de modo irrevogável sobre si.

Em crítica sobre *41 inícios falsos*, coletânea de ensaios de Malcolm, escrita por Álvaro Pereira Junior para a *Folha de São Paulo*, o autor anota:

[em] um dos textos finais do livro, ela diz, a respeito de William Shawn, ex-editor da *New Yorker*: ‘Ele jamais dizia algo que não fosse profundamente inteligente e totalmente inteligível’. Janet Malcolm poderia estar falando de si própria. [...] Por trás do manto fino de suas reportagens, que desvelam os entrevistados com precisão de laser, a monumental Janet Malcolm tem, na verdade, um grande e inescapável tema: ela mesma” (PEREIRA JUNIOR, 2016, online).

¹ “Vampyroteuthis infernalis may not be seen as the most important in Flusser’s oeuvre, and indeed it is an odd, rather slippery little book. But to my mind, it may yet prove to be the central node of Flusseriana, that which links together all other threads of his theory”.

Alvaro Pereira retoma, ainda, um caso anedótico segundo o qual a autora, que preferia fazer entrevistas nas casas de suas fontes, deparou-se com Thomas Lawson, um crítico que escrevia para *Arforum* e que, na ocasião, vivia além de Manhattan. Como se sair de perto de si mesma fosse demais, Malcolm se viu forçada a convidar Lawson até sua própria casa. “Assim opera Janet Malcolm”, diz Pereira Junior (2016).

Seu mundo é Manhattan, escreve sobre a elite da elite do mundo artístico-intelectual desse pedaço de Nova York. Para cima dessa gente – sobre a qual reporta e da qual é parte – lança seu poder de observação penetrante, municiado pela psicanálise e pela filosofia da Escola de Frankfurt (PEREIRA JUNIOR, 2016, online).

Para Bruno Costa (2016), a primeira pessoa é um componente marcante da obra madura de Malcolm, que construiu um espaço singular na não ficção americana. À diferença de escritores como Gay Talese, por exemplo:

Que se incubem da condição de defensores de alguma causa ou de algum grupo marginalizado em específico, ela não parece ter nenhum compromisso especial com os esquecidos ou com aqueles com pouco ou nenhuma visibilidade midiática. Quem aparece mais constantemente em seus textos é, se não outra, a própria Janet Malcolm (COSTA, 2016, online).

Também Maria Rita Kehl (2015), em artigo para a revista *PISEAGRAMA*, aponta no mesmo sentido, ao escrever que “o outro é, bem ou mal, um semelhante”, e que nos olhos do outro há sempre a possibilidade de nos reconhecermos (KEHL, 2015, p. 22). A autora prossegue, lembrando que:

O filósofo Emmanuel Lévinas insistiu muito nessa dimensão de reconhecimento do que se revela na face de qualquer desconhecido. O rosto dos outros nos diz respeito: não é possível ficar indiferente ao que ele nos comunica. Por isso alguns preferem baixar os olhos diante de um olhar de súplica, de ódio ou de dor: olhar nos olhos do outro é arriscado, você pode se reconhecer nesse olhar (KEHL, 2015, p. 24).

Além de chamar a atenção para a ligação do eu e do outro por meio da metáfora extrema do reconhecimento do homem no *Vampyroteuthis*, Flusser (2011) destaca uma outra conexão que não se deve desfazer, se há o objetivo de compreender o outro como um sujeito: a dele e seu espaço, do outro e seu contexto. Se quisermos compreender a lula vampira, precisamos entender o abismo em que ela vive. Se não o fizermos, falharemos em seu entendimento.

Vampyroteuthis “dirigiram seus passos rumo ao abismo. Buscavam água cada vez mais salgada, e não mais toleravam baixa salinidade” (FLUSSER, 2011, p. 27). Habitam ali onde é muito frio e não há a luz a que nos acostumamos. Se quisermos compreender *Vampyroteuthis*, temos também que compreender este lugar em que ele mora. A ideia é de que, se nós, homens, evoluímos para conquistar os continentes – e esse lugar tem nossas

marcas, como nós as marcas desse lugar – o abismo tem também as marcas do Vampyroteuthis, e olhando para ele podemos compreendê-lo melhor.

Vivemos separados por um abismo, nós e ele. A pressão que ele habita nos achata, e o ar que respiramos o asfixia. Se conseguimos encerrar parentes seus em aquários a fim de observar seu comportamento, eles tendem a suicidar-se devorando os próprios braços. Ignoramos nosso próprio comportamento, se ele conseguisse arrastar-nos na profundidade e encerrar-nos em suas redomas, a fim de observar-nos (FLUSSER, 2011, p. 14).

A proposição de Flusser (2011) vai além e sugere que o outro – aqui representado por Vampyroteuthis – só existe em seu espaço, em suas condições. Para concebê-lo como outro, inteiro, sujeito, é preciso conceber também o seu espaço. O organismo do Vampyroteuthis espelha o abismo, e o abismo espelha o organismo do Vampyroteuthis, escreve Flusser (2011). O mesmo poderíamos dizer do homem: nosso organismo espelha o continente, o país, a cidade, a casa; esses lugares espelham o homem.

Vivemos literalmente em mundos especificamente diferentes. Não há “mundo geral”, “universo objetivo”, que nos seja comum a ambos [...] Se encontrarmos o Vampyroteuthis, é no nosso mundo que o encontraremos. Não o encontraremos como existência, mas como objeto (FLUSSER, 2011, p. 69).

Essa relação simbiótica entre o outro e seu ambiente já era sabida pelos praticantes do romance realista, que exerciam o *thingism*. Na apropriação que o Novo Jornalismo fez desse recurso, Tom Wolfe diz que ele corresponde à descrição de “todo o padrão de comportamentos e poses por meio do qual a pessoa expressa sua posição no mundo, ou que ela pensa que é o seu padrão, ou o que ela gostaria que fosse” (WOLFE, 2005, p. 55). Veremos que Malcolm faz uma execução magistral desse recurso.

A segunda inferência sobre a alteridade que fazemos a partir de *Vampyroteuthis infernalis*, trata, então, dessa conexão inextricável do outro e de seu espaço. É como se, para dizer quem um sujeito é, eu precisasse dizer também o que o cerca. Gostaríamos agora de dividir uma relação que enxergamos entre a primeira inferência mencionada – essa de que “eu” e “outro” são categorias mutuamente imbricadas – com a noção de dialogismo trabalhada por Bakhtin (1992). A segunda inferência – o entendimento do espaço alheio –, a esse respeito, relaciona-se com o conceito de fachadas de Goffman (2003).

A partir dessas duas inferências (primeiro, ao falar do outro falo também de mim; segundo, para narrar o outro como sujeito é preciso entendê-lo em seu espaço), iremos ao texto de Malcolm a fim de observar como tais proposições se constituem como estratégias narrativas.

A NATUREZA DA ALTERIDADE E O DIALOGISMO

No que diz respeito, sobretudo, à primeira inferência que apontamos (ao narrar o outro, falo de mim mesmo), a conexão que aqui fazemos se relaciona com o conceito de dialogismo. Bakhtin (1992) reflete sobre alguns conceitos que nos parecem essenciais em níveis de reflexividade do outro nas narrativas. Entre eles, o de dialogismo, que permite refletir sobre a própria constituição dos discursos. O autor afirma que todos os discursos são dialógicos. Nesse sentido, apenas o Adão mítico foi autor de fala totalmente original.

De acordo com o autor, nossa fala é o tema de nossas palavras, o conteúdo do nosso discurso. Desse modo, o discurso do outro constitui algo mais do que o tema do discurso. Na estrutura do discurso narrativo, a enunciação que é citada torna-se um tema do discurso que antes seria um tema autônomo para o autor. A citação converte-se, então, em tema de um tema.

Bakhtin arremata: “Sabemos, a unidade real da língua que é realizada na fala não é enunciação monológica individual isolada, mas a interação de pelo menos duas enunciações, isto é, o diálogo” (BAKHTIN, 1992, p. 152). Em outras palavras, discurso direto e indireto são formas de expressão ativa do discurso do outro, reflexo das relações sociais mais ou menos estáveis dos sujeitos falantes.

Para o autor, a apreensão do discurso do outro na consciência não é expressa por uma alma individual; ela está na própria sociedade. Assim como observamos em Flusser (2011), o pensamento bakhtiniano reconheceria a mútua implicação entre um si e um outro, no discurso. Ou seja, não é possível falar do outro sem, também, falar de si. Dessa forma, para Bakhtin (1992), os discursos são polifônicos, ou seja, são constituídos por múltiplas vozes sociais e, quando falamos do outro, inevitavelmente falamos de nós mesmos, pois falamos de todo um fundo de vozes e saberes sociais que nos constituem. Isso significa que o enunciador, quando forma a sua fala, considera as vozes de outros. Aqui, vale enfatizar que, quando falamos de vozes de outros, consideramos as diversas formações discursivas que constituem o universo linguageiro, sendo elas constituídas por infinitos imaginários que também nos constituem.

A perspectiva de Bakhtin (1992) sobre a narrativa aponta a necessidade de se reunir sujeito, tempo e espaço, conservando sua constituição histórica, social e cultural. A partir dessas três premissas de formação do sujeito, somos, por assim dizer, formados para falar de um outro. Ao narrar o outro, suas particularidades e seu mundo, o fazemos de forma polifônica, uma vez que nossa narrativa é perpassada por várias vozes que se conformam e podem ser percebidas, de forma clara ou presumida, em nossos discursos.

Se, para Flusser (2011), o si e o outro estão sempre implicados, em Bakhtin (1992) percebemos isso nas materialidades narrativas, todas elas constituídas por discursos nossos

e de *outrem*, por formações discursivas, mesmo que não marcadas, explicitamente, por índices léxicos que indicam citações ou paráfrases. Desse modo, o processo de compreensão da alteridade nas narrativas se dá por meio da observância da constituição múltipla dos discursos, a partir de um lugar externo em que nós, narradores ou leitores, completamos a construção do sentido do personagem-ator a ser narrado a partir do nosso próprio repertório discursivo socialmente demarcado por múltiplas vozes.

A NATUREZA DA ALTERIDADE E A NOÇÃO DE FACHADAS

À ideia flusseriana de que a compreensão do outro está condicionada ao entendimento de seu espaço/contexto e às coisas que o cercam (segunda inferência constatada em nossa leitura), associamos a teoria do interacionismo simbólico de Erving Goffman (2003), segundo a qual os indivíduos representam papéis ou vestem máscaras de acordo com as circunstâncias e espaços sociais.

De acordo com o autor, os indivíduos regulam suas condutas para se expressar em certos tipos de atuação social, agem de modo calculado nas interações e muitas vezes de forma inconsciente. “A sociedade está organizada tendo por base o princípio de que qualquer indivíduo que possua certas características sociais tem o direito moral de esperar que os outros o valorizem e o tratem de maneira adequada” (GOFFMAN, 2003, p. 21).

Nós construímos nossos papéis a partir do que a sociedade espera; em outras palavras, o outro se narra para nós a partir daquilo que ele imagina que nós esperamos e nós representamos o outro a partir de nosso imaginário, nossa empatia por ele, as vozes sociais sobre ele e, dessa maneira, o completamos, o recriamos. “Presumivelmente ele interioriza ou incorpora os padrões que procura manter em presença de outros, sua consciência exige que proceda de maneira socialmente adequada” (GOFFMAN, 2003, p. 79).

Além dos papéis sociais, outro importante conceito de Goffman (2003) nas interações é o de fachadas – conceito que nos faz refletir sobre aquilo que Flusser (2011) chama de espaços de constituição do ser do outro. As fachadas seriam uma espécie de equipamento expressivo, um estado ritualístico provisório do ator social no papel da interação. O autor divide o equipamento expressivo em cenário ou disposição cênica na qual o indivíduo teatraliza seu papel social e a fachada pessoal que se relaciona com o equipamento mais íntimo do sujeito. Sobre o cenário, ele diz:

Primeiro, há o cenário, compreendendo a mobília, a decoração, a disposição física e outros elementos do pano de fundo que vão constituir o cenário e os suportes do palco para o desenrolar da ação humana executada diante, dentro ou acima dele. O cenário tende a permanecer na mesma posição geograficamente falando, de modo que aqueles que usem determinado cenário como parte de sua representação não possam começar a atuação até que tenham colocado no lugar adequado e devam terminar a representação ao deixá-lo (GOFFMAN, 2003, p. 28).

No que se refere às fachadas pessoais, Goffman (2003) afirma que elas podem ser relativamente fixas ou móveis/transitórias. As relativamente fixas são como as características raciais do indivíduo. As móveis/transitórias dizem respeito a roupas, distintivos de função, acessórios (aparência), atitudes, padrões de linguagem, gestualidade corporal (maneira). Certas fachadas sociais tendem a se institucionalizar em termos das expectativas estereotípicas.

Em pequenas atitudes, verificam-se os papéis que tomamos e fachadas que escolhemos, como optar por pegar um ônibus ou ir a pé ao trabalho, trajar certa roupa ou outra em uma ocasião que imaginamos adequada, quebrar uma determinada barreira de distância social e escolher dar um abraço em vez de um aperto de mão; sempre que tomamos essas pequenas atitudes cotidianas, vamos construindo posições de identificação que em sua totalidade moldam o nosso eu em constante mutabilidade. Essas posições de identificação que assumimos só existem por motivo da presença do outro.

Do mesmo modo que Flusser (2011) nos convoca para pensar a importância do espaço que cerca o outro e dos objetos por ele informados para descobrirmos com quem, de fato, lidamos, Goffman (2003) aponta a importância dos bastidores da teatralização do eu na vida cotidiana e sobre como podemos descobrir sobre os outros e sobre nós mesmos ao observamos os papéis assumidos e representados, sincera ou cinicamente, e as fachadas que ilustram essas representações. Por exemplo, o que diz o espaço da sala de escritório de um executivo sobre ele? E o seu espaço familiar e o seu jeito de se vestir quando está à vontade? O mesmo vale para a sala de aula do professor, o consultório do médico, o atelier do artista e todos os outros ambientes não institucionalizados em que esses indivíduos vivem e complementam as suas posições de identificação.

ESTRATÉGIAS NARRATIVAS PARA TRATAR DO OUTRO EM *A GAROTA DO ZEITGEIST* (1986)

A garota do Zeitgeist é o mais longo texto que aparece em *41 inícios falsos*, coletânea de ensaios sobre artistas e escritores feitos por Malcolm para *New York Review of Books*, *New Yorker* e *New York Times*. Neste texto, a autora encontra muitos dos editores e críticos que trabalharam para a revista *Artforum*, no momento em que ela era uma publicação algo hermética, e avança perfilando colaboradores que trabalhavam com a personagem central do texto, a jovem Ingrid Sischy, editora que a havia arejado, transformando-a de uma revista opaca e sem vida em uma publicação de “contemporaneidade assertiva e impetuosa” (MALCOLM, 2016, p. 354).

A apuração de Malcolm estendeu-se por mais de um ano, durante o qual ela pôde conviver com suas fontes naqueles que eram seus próprios ambientes. A autora foi à casa de muitos dos entrevistados e, desses lugares, extraiu diversas informações que compõem sua

narrativa. Este método – o conhecido *thingism* que o Novo Jornalismo dos anos 1960 e 1970 tomou para si – é vastamente empregado e reconhecível na obra de Malcolm, de modo que Robert Boynton, citado por Costa (2016), sugere a um desavisado que:

Nunca coma na frente de Janet Malcolm; ou mostre a ela seu apartamento; ou corte tomates enquanto ela assiste. De fato, provavelmente não é uma boa ideia nem conceder a ela uma entrevista, uma vez que cada gesto desgracioso e tique nervoso será registrado eventualmente com uma precisão devastadora. Você provavelmente não ficará feliz com os resultados; você pode até querer processá-la (BOYNTON apud COSTA, 2016, p. 3)².

Deste texto, buscaremos analisar trechos em que a autora resgata certas vozes sociais, falando de si mesma ao retratar o outro, e explora de modo agudo os espaços em que encontrou suas fontes – como se transformasse em método aquela relação simbiótica que Flusser (2011) apontou sobre os seres e os seus ambientes.

PARA NARRAR O OUTRO PRECISO NARRAR A MIM MESMO (IMAGINÁRIOS E VOZES SOCIAIS)

A bibliografia consultada para a elaboração deste trabalho já aponta como Malcolm é uma personagem central nas narrativas em que se propõe discutir a vida de intelectuais e artistas de Nova Iorque (PEREIRA JUNIOR, 2016; COSTA, 2016); não obstante, há passagens em *A garota do Zeitgeist* nas quais a inclusão do si, ao tratar do outro, se faz particularmente notável. No desenrolar do seu ensaio sobre as vidas alheias, a autora fala de si mesma e de imaginários sociais, estereotípicos ou não, por meio de posicionamentos objetivos e subjetivos. Destacamos alguns trechos para ilustrar esse viés de sua fala.

Ao falar do *loft* em que entrevistou a crítica Rosalind Krauss, Malcolm (2016, p. 264) observa que ninguém pode sair de lá “sem se sentir um pouco repreendido: a nossa própria casa parece de repente confusa, rudimentar, banal”. Na frase em destaque, a jornalista fala sobre o espaço de alguém e, ao mesmo tempo, inevitavelmente, remete à sua própria residência, argumentando o quanto sua casa parece banalizada diante do espaço alheio.

Entendemos, com Bakhtin (1992), que, quando a autora articula vozes sociais em seu discurso sobre o outro, deixa entrever algo sobre si. É o que nos parece ocorrer quando, por exemplo, ela se posiciona sobre a aparência de um entrevistado, imaginando a partir de alguns índices de seu vestuário um determinado tipo de pessoa com “roupa de artista”, mas com uma “aura” de um tipo de lugar que não condiz com sua aparência, apontando para

² Este trecho foi extraído do artigo “Em busca de Janet Malcolm”, de Bruno Costa (2016), cuja leitura recomendamos para melhor compreensão da obra de Malcolm. Na sequência da citação, o autor revela que a afirmativa de Boynton faz referência a diversos momentos da carreira da jornalista.

vozes sociais que se relacionam com o que ela percebe enquanto imaginários do que seria um rústico e um artista: “Estava com camisa preta longa sobre calças pretas e sob uma jaqueta de couro preto – um traje de artista –, mas sua aura era mais de cidade pequena e rústica americana do que de boêmia” (MALCOLM, 2016, p. 281).

Há ainda passagens em que a autora fala explicitamente de si, quando o objeto da narrativa parece ser o outro. Por exemplo, quando nota-se uma identificação entre ela mesma e a editora de *Artforum*, Ingrid Sischy:

Ingrid Sischy é outra pessoa que não pertence a nenhum grupo ou partido, e é por isso que há um fio de identificação entre mim e ela. Ingrid é muito anárquica, e é por isso que alguns setores da comunidade artística não gostam dela. Sua relutância em adotar uma linha partidária é vista como uma forma *retardataire* de privilégio burguês e faz dela alvo de uma forma datada de crítica que parece vir de cinquenta anos atrás (MALCOLM, 2016, p. 275).

Vozes sociais mais evidentes também aparecem em mais uma marcação de voz de uma entrevistada, como no caso desta: “Ela trata da dificuldade de ser uma mulher que está tentando criar imagens que não são um produto das expectativas do desejo masculino, em uma cultura que é, principalmente, uma celebração do desejo masculino” (MALCOLM, 2016, p. 334).

Aqui, é possível perceber o destaque dado à voz de contraponto ao discurso machista, opinião que a autora parece corroborar ao longo de seu texto. Por fim, destacamos um juízo estético feito pela autora que salienta um tipo de voz que aponta para um imaginário que fala a respeito de certo tipo de arte: “Como um vândalo, Schnabel fez desenhos expressionistas toscos com pinceladas escuras e grossas. Se os pequenos furtos reverentes de Sherrie Levine são transgressivos, do que devemos chamar as rudes violações de Schanbel” (MALCOLM, 2016, p. 339).

Esses são alguns exemplos de como Malcolm utiliza-se de vozes sociais para narrar o outro e, dessa forma, acaba por falar muito sobre si mesma e sobre o que pensa.

PARA NARRAR O OUTRO PRECISO NARRAR O ESPAÇO E AS FACHADAS QUE O CONSTITUEM

Outro recurso constante da autora para falar dos seus entrevistados é contar sobre seus espaços com uma riqueza de detalhes que acaba por narrar, em certa perspectiva, a vida e a história deles. Pelo menos dez dos entrevistados de *A garota do Zeitgeist* tiveram suas moradias escrutinadas pela autora, que faz uma passagem tão tranquila entre o ser narrado e as coisas que o cercam que faz com que ambos pareçam partes da mesma coisa. Sobre um dos críticos de *Artforum*, ela escreve:

McEvilley é um homem magro de barba, de aparência atormentada, mas alegre que usa calças velhas de veludo durante o dia e, à noite, aparece muitas vezes em um elegante terno branco que comprou em um brechó. Olhando ao redor de seu apartamento, fico impressionada com sua peculiar combinação de pobreza e eletrônica, que fala de nossa futura situação desagradável com uma espécie de autoridade satírica (MALCOLM, 2016, p. 327).

Como notara Flusser (2011), para compreender o outro é preciso entender seu espaço ou, nos termos de Goffman (2003), precisamos observar as fachadas que constituem o outro. Do contrário, não o compreenderemos como sujeito, mas como objeto. Ao preferir a entrevista no local “natural” de suas fontes e, ao executar descrições tão minuciosas desses espaços, Malcolm demonstra que o sugerido por Flusser (2011) transforma-se num poderoso recurso narrativo. Essa relação de redundância entre o outro e seu espaço fica explicitada no trecho em que a autora trata do apartamento de Carter Ratcliff, o “frio, distante, impassível, reservado, racional, elíptico, gentil a contragosto, pálido” (MALCOLM, 2016, p. 318) colaborador de *Artforum*:

Seu apartamento, na Beaver Street, é tão claro, limpo e organizado quanto seu morador. Quando o visito, poucos dias depois do jantar com Ricard, tem a aparência de um lugar para o qual alguém acabou de se mudar e que ainda não mobiliou, mas Ratcliff menciona que ele e a esposa moram ali há um ano. O piso é novo, de madeira clara muito encerada, há dois sofás amarelados, um em frente ao outro, com uma mesa de centro de madeira clara, uma mesa de jantar e cadeiras e nada mais. O escritório de Ratcliff, cheio de livros e papéis, parece mais habitado. Ratcliff não oferece nada para beber e sentamos e conversamos nos sofás, um de frente para o outro (MALCOLM, 2016, p. 327).

Em tudo, o espaço de Ratcliff parece reforçar aquelas características que Malcolm atribui a ele. A falta de móveis e a clareza do ambiente têm a ver com a frieza, a disposição dos sofás e o local que entrevistadora e entrevistado tomam nele, um de frente para o outro, reiteram a qualidade de “distante” do próprio Ratcliff, que não oferece nada para beber.

Noutro trecho, a autora afirma que um de seus entrevistados parece ser um homem divorciado; inferência produzida pela simples observação do ambiente em que ele mora: “O *loft* de John Coplans, na Cedar Street, tem a aparência de um lugar habitado por um homem que não mora mais com uma mulher” (MALCOLM, 2016, p. 268).

Nessa outra frase selecionada, tanto os móveis quanto o tipo de comida consumida narram o entrevistado como alguém sério e responsável: “guardo uma imagem dele ligeiramente inclinado sobre a mesa do *buffê* com um ar sério, responsável, quase sacerdotal, enquanto se servia da comida deliciosa e cara” (MALCOLM, 2016, p. 274).

Mesmo quando esse recurso tão bem desenvolvido pela autora parece pouco útil – e isso acontece justamente diante daquela que é a personagem principal do texto –, a

editora Ingrid Sischy, Malcolm avança na descrição do que falta (e mais uma vez deixa entrever algo de si).

Sua relação com o mundo dos objetos de consumo é muito fraca, de uma forma quase estranha. (Se existe alguém que poderia ser comparado a uma obra de arte desmercantilizada, Sischy seria essa pessoa). Ela não tem cartão de crédito, empréstimo, poupança (até o ano passado, não tinha conta corrente), carro e carteira de motorista; ela não tem sequer uma bolsa, e enfia o dinheiro e os minúsculos pedaços de papel que lhe servem de caderneta de endereços em uma carteira abaulada, que carrega desajeitadamente na mão, como uma garota a caminho de um show (MALCOLM, 2016, p. 295).

COMENTÁRIOS CONCLUSIVOS

Com base nessa breve análise, em que, pensando filosoficamente a alteridade, constituímos o outro nas interações e o outro nos constitui, parece mesmo impossível falar do outro sem falar de nós mesmos. Possivelmente, uma frase resume essa discussão: eu me identifico com o outro na interação.

Partindo da premissa de que nós estamos no outro e o outro está em nós em um processo dialógico sociodiscursivo, tomamos esse pensamento como chave para a análise de Janet Malcolm e, articulando as noções discursivas e interacionais expostas, percebemos que a autora, além de abordar bastante os seus entrevistados, acaba por narrar mais de si mesma, por meio de suas percepções e imaginários das fachadas dos outros, pela escolha dos léxicos para narrar os cenários e pela escolha das qualificações subjetivas que utiliza para contar sobre os outros e suas características, qualificações que fazem emanar os seus próprios imaginários.

REFERÊNCIAS

- BAKHTIN, M. *Marxismo e filosofia da linguagem*. São Paulo: Hucitec, 1992.
- COSTA, B. “O jornalismo reflexivo de Janet Malcolm”. *Centro de Crítica da Mídia*. ago. 2016. Disponível em: <https://ccmpucminas.com/o-jornalismo-reflexivo-de-janet-malcolm/>. Acesso em: 3 set. 2017.
- _____. “Em busca de Janet Malcolm”. In: *XXV ENCONTRO ANUAL DA COMPÓS*, 2016, Goiânia, p. 1-21. Disponível em: http://www.compos.org.br/biblioteca/embuscadejanetmalcolm-completo_3329.pdf. Acesso em: 3 set. 2017.
- FLUSSER, V.; BEC, L. *Vampyroteuthis infernalis*. São Paulo: Annablume, 2011.
- GOFFMAN, E. *A representação do eu na vida cotidiana*. Petrópolis: Vozes, 2003.

KEHL, M. R. “Olhar no olho do outro”. *Revista PISEAGRAMA*, 2015. Disponível em: <http://piseagrama.org/olhar-no-olho-do-outro/>. Acesso em: 3 set. 2017.

MALCOM, J. “A garota do Zeitgeist”. In: *41 Inícios Falsos: ensaios sobre artistas e escritores*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

PEREIRA JUNIOR, A. “Autora leva fluência à crítica de arte em ‘41 inícios falsos’”. *Folha de São Paulo*, 4 de jun. de 2016. Disponível em:

<http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2016/06/1777978-autora-leva-fluencia-a-critica-de-arte-em-41-inicios-falsos.shtml>. Acesso em: 3 set. 2017.

READ, J. “Culture in the abyss”. *American Book Review*, v. 33, n. 6, set./out. 2012, p. 13-14.

WOLFE, T. *Radical Chique e o Novo Jornalismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

Diálogo e engajamento no caso #belarecatadaedolar

Nara Lya Cabral Scabin (UAM/USP)

Sofia Franco Guilherme (USP)

O presente trabalho procura analisar qualitativamente o uso de #belarecatadaedolar em postagens nas redes sociais enquanto repercussões ao perfil de Marcela Temer publicado em 18 de abril de 2016 pela revista *Veja*. O artigo de Juliana Linhares, intitulado “Marcela Temer: Bela, recatada e do lar” gerou polêmica por sua representação da mulher como submissa e voltada à vida doméstica, e não como protagonista ativa da sociedade.

No contexto da publicação o país estava em meio ao processo de *impeachment* de Dilma Rouseff, mas apesar do acirrado clima político, o texto foca nos aspectos românticos e cotidianos da vida conjugal da “quase primeira-dama”. A descrição da linha fina é uma síntese das características exaltadas ao longo das duas páginas no interior da revista: “43 anos mais jovem que o marido, aparece pouco, gosta de vestidos na altura dos joelhos e sonha em ter mais um filho com o vice” (LINHARES, 2016).

Imediatamente após a veiculação do artigo inúmeras postagens começaram a surgir no Facebook, Twitter e Instagram, com fotos e textos irônicos, questionando as escolhas lexicais da revista. Com isso em vista, propomos analisar as mobilizações discursivas da expressão “bela, recatada e do lar” – a partir da *hashtag* #belarecatadaedolar – especificamente no Facebook, a partir de um *corpus* formado por postagens de 18 a 25 de abril de 2016.

Buscamos, neste trabalho, em primeiro lugar, compreender como se dá a mediação – entendida como interpretação/tradução/transformação – dos discursos das mídias jornalísticas nas redes sociais; em segundo lugar, esperamos mapear as respostas de mídias jornalísticas às manifestações em redes sociais do caso #belarecatadaedolar; pretendemos, além disso, refletir sobre a possibilidade de materialização de um lugar crítico a partir do qual se possa ler o discurso do jornalismo – ou seja, a potencialidade das redes sociais como instância de mediação crítica; por fim, propomos discutir os caminhos para uma crítica de mídia capaz de engajar-se, eticamente, na construção de caminhos para a avaliação da legitimidade da representação do outro, a partir da consideração tanto dos valores e padrões morais desse outro, quanto das hierarquias e relações de poder em que se inserem as práticas discursivas.

Para isso, propomos construir um percurso analítico à luz de alguns conceitos-chave. Em primeiro lugar, consideramos o conceito de mediação a partir de Serelle (2016), Couldry (2008) e Silverstone (2002). Entendemos mediação, com esses autores, como negociação cultural, processo múltiplo de transformações, à diferença da noção de “mídiação”, que diz respeito aos fluxos unilaterais, de “cima para baixo”, a partir das mídias. De fato, o caso #belarecatadaedolar é bastante ilustrativo dos elementos da mediação, na medida em que lança luz sobre a “heterogeneidade das relações e das transformações emergentes da relação midiática” (COULDRY, 2008). Além disso, coloca em evidência os diferentes níveis do processo de mediação, de que fala Silverstone (2002): codificação midiática, decodificação dos conteúdos midiáticos, manifestações em torno da recepção desses conteúdos e reverberação dessas manifestações sobre mídias jornalísticas tradicionais.

Em segundo lugar, propomos analisar as mediações no caso #belarecatadaedolar por meio de conceitos da Análise do Discurso, já que, quando falamos em mediação, pensamos em um trabalho de decifração – decodificação e recodificação – que se faz em face da espessura da linguagem, o que coloca as questões da representação/poder, do diálogo social, dos implícitos mobilizados na codificação/recodificação de significados, do quadro de referências culturais que influenciam a recepção dos enunciados midiáticos, sua ressignificação e as ações conduzidas a partir deles, em suma, dos valores e dos conceitos que balizam a relação estabelecida pelos indivíduos com as mídias e entre os indivíduos a partir dos significados providos midiaticamente.

De modo mais específico, pretendemos mostrar que um elemento importante dos processos de mediação diz respeito aos discursos circulantes (CHARAUDEAU, 2010) que atravessam os lugares de fala dos sujeitos, influenciando tanto a recepção, quanto a resposta a conteúdos veiculados midiaticamente. Consideraremos também, nesse sentido, os conceitos de dialogismo e polifonia, de Mikhail Bakhtin (2009), e teremos em nosso horizonte, a fim de mapear os sentidos pressupostos e subentendidos nas postagens em redes sociais que constituem foco de nossa atenção, a teoria das implicações, de Osvald Ducrot (1987).

Por fim, em terceiro lugar, trazemos a reflexão sobre a relação entre o caráter performativo da linguagem e a ofensividade presente na representação do outro, a partir dos escritos de Anshuman Mondal (2014). A nós, interessa destacar que o autor propõe pensar a representação a partir de questões éticas, o que dialoga com a proposta de crítica das mediações traçada por Serelle (2016). Assim, buscamos traçar caminhos teóricos para a crítica da mídia, propondo que ela se balize pela avaliação da legitimidade das representações do outro em função de indagações que suscitem a questão da responsabilidade ética pelo outro.

DO JORNALISMO ÀS REDES SOCIAIS

O circuito de mediação que analisamos se inicia com a publicação do artigo escrito por Juliana Linhares, em 18 abril de 2016, pela revista *Veja*, que explora a relação amorosa da “quase primeira-dama” com seu marido, o então vice-presidente Michel Temer. O texto exalta as qualidades de Marcela na vida doméstica, como cuidadora do filho, do marido e da casa. “Seus dias consistem em levar e trazer Michelzinho da escola, cuidar da casa, em São Paulo, e um pouco dela mesma também (nas últimas três semanas, foi duas vezes à dermatologista tratar da pele)”, descreve a jornalista.

No mesmo dia surgem postagens nas principais redes sociais (Twitter, Facebook e Instagram) que utilizam a *hashtag* *#belarecatadaedolar* como forma de contestação da representação da mulher voltada à vida doméstica, submissa perante o marido e, portanto, distante da capacidade de protagonizar ações políticas na esfera pública apresentada no artigo da *Veja*¹. O maior número das postagens realizou esta crítica ao conteúdo do artigo, e especialmente às escolhas lexicais de seu título, a partir do uso de fotos que reafirmam outros possíveis papéis sociais femininos, desconstruindo o estereótipo e problematizando a imagem mediada da mulher.

Escolhemos como objeto desta análise as postagens com *#belarecatadaedolar* realizadas no Facebook por entendermos que esta rede social possui, em comparação às demais, maior diversidade de usuários e formas de *posts*, podendo incluir tanto imagens como textos, além de ter mais alcance entre diferentes gerações e classes sociais. Quanto à escolha do período de coleta, entre os dias 18 e 25 de abril, percebemos uma concentração de postagens nos dias que seguem imediatamente a publicação e uma queda ao longo da segunda semana.

Notamos que a *#belarecatadaedolar* não foi usada simplesmente para mostrar inconsistências no discurso de *Veja*, mas também, e sobretudo, para afirmar uma outra posição da mulher por meio de sua resignificação. Esse caráter afirmativo do movimento pela *hashtag* mostra uma tentativa de firmar representações outras, para além de simplesmente questionar as tradicionais.

As resignificações e rearticulações realizadas nas principais postagens seguiram três eixos principais, cada um deles referente a um dos termos utilizados no título original do perfil publicado e que foram combinados para a criação da *hashtag*; “bela”, “recatada” e “do lar”. Lembrando que a categorização de uma postagem em um dos eixos não a exclui dos demais, mas reflete a presença mais expressiva de uma característica sobre as demais.

¹ Para aprofundar a análise da matéria publicada por *Veja*, consultar o artigo de Bárbara Rodrigues Nunes, Vitor Silva Ramos e Márcio de Oliveira Guerra, apresentado em 2016 no congresso promovido, em São Paulo pela Associação Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação (NUNES; RAMOS; GUERRA, 2016).

As fotos e textos postados que buscam ressignificar o termo “bela” fazem referência a padrões de beleza contestadores, que questionem o padrão de mulher feminina, delicada, frágil. A imagem da própria Marcela reflete um estereótipo feminino recorrente na mídia: branca, magra, alta, de cabelo liso, sempre maquiada e com visitas frequentes ao salão de beleza. Nas fotos e textos coletados do Facebook, percebemos a afirmação de outras imagens de mulheres, que não seguem estes atributos, como rostos despidos de maquiagem e uso do adjetivo “gorda” na legenda da foto para relativizar os padrões corporais de beleza.

Houve também as postagens que ressignificaram a expressão “recatada”, com alusões à sexualidade da mulher fora desse padrão tradicional de representação. As fotos e textos que se encaixam neste eixo reforçam a existência de mulheres que gostam de ir para a balada, consomem bebidas alcólicas, usam roupas curtas e lingerie, têm liberdade de escolher seus parceiros sexuais, e fazem uso de vocabulário vulgar e gestos obscenos, desafiando a repressão imposta socialmente a elas.

Por fim observamos as postagens que questionaram a expressão “do lar”, com a afirmação da mulher como protagonista de sua história, da mulher como sujeito de luta política, da mulher como profissional bem sucedida. Em suma, elas trazem representações da mulher voltada para o espaço público, não mais para o espaço doméstico. Fotos e textos de mulheres apresentando seus diplomas universitários, viajando pelo mundo e participando do mercado de trabalho compõem este eixo. Também encontramos aquelas que ironizam o lado doméstico, posando com objetos típicos do lar como panelas, vassouras e aventais, ou frases irônicas sobre ficar em casa “areando a prataria”. Incluímos neste eixo ainda as postagens que questionam o padrão tradicional de família (formada por pai, mãe e filhos), como as que trazem casais homossexuais como um novo conceito familiar.

Após as postagens alcançarem uma posição entre os *trending topics* e se popularizarem dentro das redes sociais surgiram deslocamentos nos discursos disseminados nestes meios. Publicações de cunho humorístico, como com *memes* de animais com as palavras “bela, recatada e do lar”, ou o uso da *hashtag* por usuários homens, seja para mostrar homens do lar, seja para parodiar a situação, com homens vestidos de mulher, realizam um deslocamento do sentido inicial de #belarecatadaedolar contribuindo para novas ressignificações do léxico em questão.

Outro uso da *hashtag* que surge posteriormente é aquele realizado por canais de produtores de conteúdo de meios de massa, ou por celebridades. Eles postam em suas páginas no Facebook para divulgarem seus produtos e mostrarem uma atualização com os temas em pauta entre seu público-alvo. Muitas atrizes, apresentadoras, cantoras participaram do movimento com fotos e textos. Páginas oficiais de emissoras de televisão

postaram vídeos e fotos de sua programação acompanhados da *hashtag*, como o *gif* da GNT divulgando três de suas atrações. Páginas que produzem conteúdo especificamente para as redes sociais também contribuíram com o movimento realizando postagens com a *hashtag* como “Sou de Exatas”, que publicou uma imagem reforçando a atuação feminina em profissões como arquitetura e engenharia.

Além disso partidos políticos e órgãos públicos utilizaram a *#belarecatadaedolar* em suas postagens no Facebook para divulgar seu apoio ao movimento que se estabeleceu nas redes sociais e divulgar dados que se relacionam à causa feminina discutida nele. Como exemplos temos o infográfico sobre a relação da mulher com o trabalho publicado na página oficial do Ministério do Trabalho, e o *gif* com mulheres que lutaram pela causa feminista postado pelo PSOL.

Um movimento que atingiu tamanha popularidade e alcance nas redes sociais não permaneceu imune às críticas internas e problematizações dos conteúdos divulgados com o uso de *#belarecatadaedolar*. Um caso que repercutiu internamente no Facebook foi a postagem da *hashtag* por usuários homens. Surgiram questionamentos principalmente por meio de comentários nestas postagens, mas também foram feitas novas pastagens por algumas usuárias mulheres das redes problematizando a legitimidade das contribuições masculinas para o debate do tema. Foi colocada em cheque a necessidade do ponto de vista masculino que tenta se sobrepor às discussões feministas e sobre quem tem o poder de fala neste contexto discursivo.

Outra crítica que surgiu foi em defesa de Marcela Temer e de outras mulheres que seguem um estilo de vida similar ao dela. Sugiram postagens defendendo o direito das mulheres de decidirem ser quem elas quiserem, podendo optar por ser “bela, recatada e do lar” se assim preferirem.

O ciclo das mediações observadas por esta análise se completa quando observamos o retorno de *#belarecatadaedolar* aos veículos de mídia de massa. O jornalismo fez uma cobertura da campanha com uma repercussão significativa, vários meios noticiosos trouxeram textos com esta pauta. Porém o tratamento dado às notícias sobre o uso da *hashtag* nas redes foi majoritariamente superficial. Os jornais se preocuparam mais em mostrar as celebridades que participaram do movimento ou a sua repercussão, como dado curioso, do que refletir e debater criticamente os temas de representação feminina postos em discussão. Estes artigos mais críticos sobre o tema foram menos presentes e ficaram mais restritos às colunas de opinião.

Outras reações veiculadas apareceram na mídia alternativa, como a repostagem publicada pelo Mídia Ninja de um texto que questiona a representação de Marcela em contraste com a representação de Dilma na mídia. Outra reação na grande mídia foi a

divulgação do ponto de vista alinhado à matéria de *Veja* e contra o movimento das redes sociais, como uma entrevista com a mulher de Silas Malafaia para o jornal *O Globo*.

MEDIAÇÃO E REPRESENTAÇÃO: DO SIMBÓLICO AO POLÍTICO

A circulação de sentidos articulados em torno do enunciado “bela, recatada e do lar” – ou, ainda, #*belarecatadaedolar* – lança luz sobre elementos significativos à compreensão dos processos de mediação na contemporaneidade – entendidos, de acordo com Silverstone (2002), como “processos transformativos” –, em especial, no que diz respeito à discussão da potencialidade das redes sociais digitais de articulação de instâncias de crítica às representações midiáticas.

Em primeiro lugar, o caso “bela, recatada e do lar” remete ao caráter heterogêneo das relações e transformações emergentes do relacionamento com as mídias. O que observamos não é a existência de um fluxo unilateral, mas sim, a constituição de fluxos múltiplos, com a produção de textos primários e secundários, elemento central à compreensão da mediação, sobretudo se consideramos a emergência das tecnologias digitais e da comunicação em rede, bem como a promessa de interatividade decorrente dessa paisagem midiática. Não à toa, Couldry (2008) prefere o conceito de mediação ao termo “mídiatização” em sua análise sobre *digital storytelling*.

Desse modo, diferentes níveis do processo de mediação, conforme descritos por Silverstone (2002), estão em jogo no caso “bela, recatada e do lar”: temos, primeiramente, a codificação midiática, implicada na produção de conteúdo por uma instituição jornalística; em seguida, observamos a decodificação dos enunciados midiáticos, evidenciada nas manifestações em torno da recepção desses conteúdos, em que fica evidente a fluidez dos significados mediados; vemos, ainda, emergirem reverberações das manifestações em redes sociais sobre mídias jornalísticas tradicionais.

As redes sociais, nesse sentido, não deixam de constituir instâncias de produção midiática – ainda que de caráter sem dúvida mais difuso e diversificado –, mas destacam-se como objeto de especial interesse à análise das mediações porque se apresentam como espaços em que se dão a ver dinâmicas do mundo da vida e de interação entre indivíduos e grupos, evidenciando a utilização de significados fornecidos midiaticamente em relações do cotidiano.

Ao mesmo tempo, a investigação de manifestações articuladas em torno de *hashtags* remete ao diálogo social, em sentido amplo. Nesse contexto, conceitos do universo da Análise do Discurso adquirem particular relevo à compreensão das mediações. Ao lado do conceito de interdiscurso – como postulado por Maingueneau (2008), isto é, como primado constitutivo de todo discurso –, o uso de *hashtags* parece colocar em evidência a natureza

dialógica do discurso, como afirma Bakhtin (2009). Ao lado do dialogismo, também se mostra fundamental à compreensão das práticas discursivas nas redes sociais a noção de polifonia, que traz à tona a presença de diversos textos dentro de um texto, ecoando as vozes de outros enunciadores que o precederam (BAKHTIN, 2009). Esses conceitos ajudam a compreender o estabelecimento de relações e vínculos em torno da circulação e partilha de sentidos mediados, em diferentes níveis do corpo social.

Dessas negociações discursivas, emergem alguns elementos das mediações envolvidas nas manifestações em foco que dizem respeito a elementos decisivos de modos de crítica e mobilização que vêm adquirindo cada vez mais visibilidade, nos dias de hoje, e remetem à dimensão política da mediação. É preciso assinalar, assim, que um traço marcante das postagens do caso *#belarecatadaedolar*, à parte a diversidade de sentidos mobilizados, remete à preocupação em afirmar autorrepresentações acerca do que é ser mulher alternativas àquelas fixadas pela mídia jornalística estabelecida.

Mais do que desconstruir ou desqualificar o discurso de *Veja*, as manifestações no Facebook procuram, pelo deslocamento semântico e discursivo dos eixos “bela”, “recatada” e do “lar”, afirmar uma diversidade possível de identidades relacionadas a “ser mulher”, por meio do engajamento, individualmente empreendido, em representações de diferentes modos de construção de subjetividade ignorados pela matéria de *Veja*. Esse caráter afirmativo das manifestações evidencia a necessidade de se considerar, a fim de compreender as mediações em jogo no caso “bela, recatada e do lar”, a presença decisiva de discursos circulantes que tomam a fala como ação social, capaz de intervir sobre as relações sociais.

Essa concepção, em relação de estreita interdiscursividade² com as postagens no Facebook, ecoa no debate público sobre polêmicas identitárias, dentre as quais adquiriram fôlego novo, recentemente, as discussões articuladas em torno de questões de gênero, sobretudo nas redes sociais. Assim, saberes ligados a uma matriz teórica específica sobre o papel da linguagem³ são ressignificados, adquirem visibilidade política e influem sobre os modos de decodificação de enunciados midiáticos e a assunção de posicionamentos na esfera pública, como ocorreu com a apropriação, transformação, ressignificação e deslocamento dos sentidos da matéria de *Veja*.

Nesse registro conceitual e político, a opressão passa pelo caráter performativo das representações, que, longe de serem neutras, articulam relações de poder não apenas pelas

² Tomamos o conceito de interdiscursividade como firmado por Dominique Maingueneau (2008), que aponta a heterogeneidade como fator constitutivo do discurso. Nesse sentido, o discurso já nasce em relação com outras formações discursivas.

³ Referimo-nos, mais precisamente, à da teoria dos atos de fala, que tem como principais expoentes Austin e Searle. Sua influência é muito presente nos trabalhos de autores como Wittgenstein, Derrida e, inclusive, sob uma ótica feminista, no pensamento de Judith Butler. Neste trabalho, entendemos que a ruptura epistemológica representada pela concepção de atos de fala comporta-se como formação discursiva, que atravessa a produção dos saberes no Ocidente de modo decisivo desde a virada linguística, determinando e organizando práticas discursivas.

marcas ideológicas do discurso, mas também – e sobretudo – por sua irrupção dentro de dinâmicas específicas de poder. Por isso, um enunciado sempre tem a intencionalidade de marcar uma posição do próprio enunciador e, por conseguinte, determinar um lugar – muitas vezes, de submissão – do receptor (MONDAL, 2014). Essa concepção acerca dos atos de fala ecoa também na análise apresentada, sob perspectiva feminista, por Judith Butler, que entende gênero como *performatividade* (SALIH, 2012). Para ela, o ato de fala, em sua eficácia performativa, produz regulações – violentas – sobre o corpo.

É nesse sentido que Anshuman Mondal (2014), partindo dos apontamentos de Butler, afirma que uma ofensa via discurso se concretiza quando as relações de poder são acionadas – ou melhor, performativizadas – por determinados enunciados. No limite, não há atos de fala “constatativos”; todo ato de fala é, na verdade, “performativo”. Por isso, os atos de ofender e ofender-se têm implicações que vão além do conteúdo interno dos enunciados considerados ofensivos. Segundo Mondal, “To give offence is to display one’s ability to do so; to take offence is to signal one’s subordinate position in that Power relation, to display a vulnerability that marks oneself as victim or object of Power – to perform one’s powerlessness” (MONDAL, 2014, p. 23).

Não é exagero afirmar, desse modo, que o caso “bela, recatada e do lar” evidencia a percepção, entre usuárias das redes sociais, da matéria de *Veja* como ofensiva (ou, ao menos, potencialmente ofensiva). Esse posicionamento passa pelo reconhecimento de que a revista ocupa posição de maior poder e prestígio do que, por exemplo, indivíduos isolados. Por isso, ao endossar uma representação de mulher tradicionalmente presente em discursos machistas, *Veja* teria se engajado em um ato de fala que performativiza a demarcação de uma posição de opressão da mulher.

Surge, então, a reação à ofensa – real ou potencial – instaurada por *Veja*: em lugar de acatar a performatividade implicada na aceitação da ofensa, usuárias das redes sociais reagiram por meio da apropriação das próprias palavras da revista como forma de marcar o engajamento em novos atos de fala entendidos como capazes de colocar a mulher em outra posição na hierarquia social⁴. Como afirma Mondal,

[...] Butler suggests that precisely because meanings do not inhere in words, because there is a “gap” between speech and its effects, there is the potential opening for a space of agency that might “revalue”, “reverse”, “appropriate” or “resignify” injurious speech through different kinds of performativity, through repetition-with-a-difference (MONDAL, 2014, p. 27).

⁴ Embora a reação tenha sido conduzida inicialmente por mulheres, como vimos, a campanha #belarecatadaedolar contou com adeptos do sexo masculino, o que suscitou polêmicas e embates em torno de quem estaria *autorizado* a falar em nome das mulheres. Essa discussão, articulada em torno de palavras-chave como “protagonismo” e “representatividade”, é correlata às questões colocadas por Mondal (2014): se a ofensa é vista como ligada a relações de poder (e não às palavras em si), é coerente pensar que apenas os indivíduos em posição de submissão podem sentir-se *legitimamente* ofendidos.

Por tudo isso, as mediações da recepção no caso “bela, recatada e do lar” são influenciadas não apenas pela existência de discursos circulantes sobre a posição da mulher, oriundos de segmentos feministas da sociedade, e pelo embate entre identidades conflitantes, mas também por saberes e discursos sobre o caráter performativo da linguagem. Uma hipótese plausível para explicar a emergência desses discursos que fundamentam a percepção de uma centralidade assumida pela linguagem nos processos políticos e sociais diz respeito a uma conjunção de fatores que incluem a emergência de políticas de identidade, por um lado, e a influência da virada linguística na filosofia, por outro (HALL, 1994).

DA FORÇA CRÍTICA À DISPERSÃO EM INDIVIDUALIDADES

A afirmação de outras (auto)representações para a mulher em resposta à matéria de *Veja* possui caráter simbólico, certamente, mas não podemos ignorar que um lugar simbólico diz respeito também a um lugar nas relações de poder. Isso se torna mais evidente quando se considera que a campanha *#belarecatadaedolar* assumiu um caráter *interpelativo*, convocando outras mulheres a engajarem-se no deslocamento dos sentidos presentes na matéria de *Veja*.

Dessa forma, a proposta de construir atos de fala afirmativos ou desafiadores às representações dominantes nas mídias, a partir de um ideal de protagonismo, parece emergir como o principal potencial crítico das redes sociais a partir do caso “bela, recatada e do lar”. O gesto político implicado na construção de representações alternativas ou questionadoras atravessa não apenas o estudo de caso em foco neste artigo; ele se mostra decisivo a diversas outras campanhas e manifestações que adquirem visibilidade por meio das redes sociais e, de fato, assume, atualmente, papel fundamental no jogo das mediações, em especial, no que diz respeito à mediação crítica de representações fixadas midiaticamente.

Em outras palavras, o caso *#belarecatadaedolar* lança luz sobre a potencialidade das redes sociais como forma de manifestação de recusa à posição de cumplicidade em relação às representações produzidas nos meios de comunicação tradicionais, os quais, como aponta Serelle, falham em comunicação porque “apagam” o outro, aniquilando a diversidade, seja por meio da assimilação completa do diferente, seja por meio da incapacidade de construir humanidades partilhadas (SERELLE, 2016, p. 84).

Vale ainda observar que o fato de se tratar de um movimento espontâneo, descentralizado, que conta com a participação direta de um número elevado de indivíduos, contribui para o potencial crítico/político da campanha, já que remete às possibilidades de maior democratização nas redes sociais de que fala Couldry (2008), por meio de uma

aposta na construção de autorrepresentações. Por outro lado, essa espontaneidade contribui também à rápida dispersão das manifestações do caso #belarecatadaedolar, evidenciando a impossibilidade de um debate duradouro.

Além disso, embora as redes sociais tenham aberto novas possibilidades de expressão e reforcem o caráter múltiplo das mediações, como defendido por Silverstone (2002), a polarização recorrente em muitas discussões, como se observa no caso #belarecatadaedolar, dificulta o encontro com o outro. Essa percepção é assinalada por Serelle, para quem “a reticularidade nas comunicações midiáticas não tem eliminado a dificuldade do encontro com o outro, fazendo que, muitas vezes, uma lógica redutora das mídias dominantes também opere nesses ambientes” (SERELLE, 2016, p. 86).

Nesse mesmo sentido, ainda que as manifestações observadas no Facebook em relação à matéria de *Veja* tenham congregado um número significativo de pessoas, esse caso reforça a existência de *assimetrias* nas mediações, para usar um termo de Silverstone (2002). De acordo com ele, ainda que a mediação constitua um processo dialético – como, aliás, o caso #belarecatadaedolar, ao propor a construção de (auto)representações alternativas àquelas fixadas por um meio jornalístico, parece evidenciar –, não se pode deixar de lado o poder decisivo das instituições midiáticas estabelecidas de conformar esquemas representativos.

Isso fica particularmente evidente quando consideramos as repercussões da *hashtag* em diferentes veículos jornalísticos, em que predomina o esvaziamento do teor crítico e político visado nas manifestações em redes sociais. De maneira geral, a referência à expressão “bela, recatada e do lar”, nesses retornos às mídias estabelecidas, opera uma descontextualização das manifestações, seja favorecendo postagens inusitadas, dando visibilidade ao uso da *hashtag* por celebridades, ou apresentando a campanha nas redes sociais como mero reflexo da repercussão e suposta relevância do perfil de Marcela Temer por *Veja*⁵.

Por fim, gostaríamos de destacar um último limite do potencial crítico/político das redes sociais trazido à tona pelo caso “bela, recatada e do lar”: a pulverização de manifestações individualizadas em que se acabam dissolvendo as postagens. Isso porque, no horizonte das manifestações, não se coloca, para além do uso partilhado da *hashtag*, maiores possibilidades de articulação coletiva. Esse tom individualista fica evidente, inclusive, em posicionamentos assumidos nas redes em defesa da liberdade de escolha de mulheres que optam por estilos de vida parecidos com o de Marcela Temer sem

⁵ Exemplo emblemático dessa última abordagem das manifestações aparece em matéria publicada pela própria *Veja*, no dia 27 de abril de 2016, que reúne seis postagens de Facebook sob a chamada: “‘Bela, recatada e do lar’: título da reportagem, publicada em edição extra de *Veja*, sobre Marcela Temer, mulher do vice-presidente Michel Temer, que provocou uma espetacular avalanche de piadas e memes na web” (*VEJA*, 27/04/2016, p. 43).

problematizar o fato de que a escolha de “ser do lar”, por exemplo, não se coloca igualmente à disposição dos homens.

Por tudo isso, embora manifestações como as do estudo de caso aqui em foco mostrem a natureza dialógica do discurso sob lentes de aumento, é preciso problematizar em que medida envolvem, de fato, a ampliação das potencialidades políticas e éticas do diálogo. No caráter caótico/espontâneo das manifestações, residem, lado a lado, sua força performativa e suas maiores fragilidades.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O caso *#belarecatadaedolar* lança luz sobre a natureza múltipla das mediações, seu caráter dialético – ainda que assimétrico – e o potencial de articulação, nas redes sociais, de manifestações que recusem o gesto de cumplicidade em relação às representações fixadas pelas mídias estabelecidas. Nesse cenário, colocam-se como fundamentais, a uma crítica das mediações, duas questões principais.

Em primeiro lugar, destaca-se a dimensão ética da mediação, como sublinhado por Serelle (2016). É preciso, pois, considerar que as interações do dia a dia remetem à afirmação ou à recusa de uma ética do cuidado e da responsabilidade perante o outro. Nosso contato com o outro, porém, depende, em grande medida, das representações providas midiaticamente – e temos aqui a segunda questão que se coloca no horizonte da crítica. Por isso, nenhuma ética do cotidiano pode ser concebida sem comunicação, a qual se vincula às representações produzidas, apropriadas, elaboradas, transformadas.

A crítica de mídia, uma vez que também participa e integra o circuito das mediações (SERELLE, 2016), não pode se furtar a considerar a visibilidade crescente que as políticas de reconhecimento adquirem na contemporaneidade, conforme assinalam Fraser e Honneth (2016). Para além de uma redistribuição mais justa dos recursos, as reivindicações de justiça social voltam-se cada vez mais à construção de um mundo que aceite a diferença, sem que o preço a se pagar pela igualdade e respeito seja a dissolução ou assimilação da diversidade por formas culturais hegemônicas.

Desse modo, é preciso pensar caminhos para uma crítica de mídia capaz de considerar as implicações éticas da mediação, à luz das demandas por reconhecimento, a partir da avaliação das representações providas midiaticamente, sem perder de vista a inserção dessas representações em hierarquias e relações de poder. Nesse sentido, a partir do conceito de ofensa, como proposto por Anshuman Mondal (2014), podemos pensar a tarefa do crítico como avaliar a adequação/inadequação das representações levando em conta seu conteúdo textual e o arranjo político em que se inserem.

O próprio Mondal (2014), na sequência de seu trabalho, oferece algumas pistas importantes para avançarmos essa reflexão. De acordo com ele, a resposta ao problema da diferença cultural – e, sobretudo, dos conflitos entre diferença cultural e a defesa da liberdade de expressão como concebida por posições liberais – encontra-se na construção dialógica, entre produtores de conteúdo (autores) e audiências (leitores), de limites éticos/morais capazes de determinar a legitimidade política de enunciados e representações. Para isso, deve-se levar em conta tanto a textualidade como mediadora das relações sociais, quanto a responsabilidade moral compartilhada entre os indivíduos envolvidos nas interações (MONDAL, 2014).

De fato, pode parecer utópico esperar que esse limite seja espontaneamente traçado entre emissores e receptores de conteúdo, especialmente na lógica das mídias estabelecidas – as quais, como aponta Serelle (2016), insistem no “apagamento” do outro. Não obstante – ou, melhor dizendo, justamente por esse motivo –, as proposições de Mondal (2014) parecem ressaltar a urgência de se construir uma crítica de mídia engajada, eticamente, na discussão do estatuto político da representação. Mais do que apontar esse limite em nome do outro, a crítica deve trazer, para dentro de seu discurso, a voz do outro – seus valores, seus padrões morais, seu olhar –; deve contribuir à iluminação das relações de poder ativadas no jogo das representações; deve, por fim, ajudar a construir espaços mais plurais e abertos a partir dos quais se possa examinar criticamente as mediações e produções midiáticas.

Em tempos de crescente demanda por reconhecimento da diversidade, aumento da intolerância e polarização do debate público, faz-se necessário apontar caminhos capazes de orientar a construção de parâmetros para a avaliação da validade das representações. É cada vez mais premente, ao mesmo tempo, que a crítica assuma, como elementos decisivos à negociação desses limites, os valores e padrões morais do outro em jogo nas representações – só assim a crítica poderá, de fato, concretizar-se como força mediadora que não leve, uma vez mais, ao apagamento do outro.

REFERÊNCIAS

- BAKHTIN, M. M. *Marxismo e filosofia da linguagem*. São Paulo: Hucitec, 2009.
- CHARAUDEAU, P. *Discurso das Mídias*. São Paulo: Contexto, 2010.
- COULDRY, N. “Mediatization or mediation? Alternative understandings of the emergent space of digital storytelling”. *New Media & Society*. v. 10 (3). London: Sage, 2008. p. 373-391.
- DUCROT, O. *O dizer e o dito*. Campinas: Pontes, 1987.
- FRASER, N.; HONNETH, A. *¿Redistribución o reconocimiento?*. Madrid: Morata, 2016.

- HALL, S. "Some 'politically incorrect' pathways through PC". In: DUNANT, S. (Ed.). *The war of the words: the political correctness debate*. London: Virago, 1994, p. 164-183. Disponível em: <goo.gl/U3VFSn>. Acesso em: 15 abr. 2017.
- LINHARES, J. Bela, recatada e "do lar". *Revista Veja*, São Paulo, n. 2474 especial, p. 28-29, abr. 2016.
- MAINGUENEAU, D. *Gênese dos discursos*. São Paulo: Parábola, 2008.
- MONDAL, A. *Islam and controversy: the politics of free speech after Rushdie*. New York: Palgrave Mcmillan, 2014.
- NUNES, B. R.; RAMOS, V. S.; GUERRA, M. O. "Bela, Recatada e do Lar: O Estereótipo da Mulher Perfeita". In: XXXIX Congresso de Ciências da Comunicação, 2016, São Paulo. *Anais...* São Paulo: Intercom/USP, 2016. Disponível em: <<http://portalintercom.org.br/anais/nacional2016/resumos/R11-0497-1.pdf>>. Acesso em: 24 set. 2016.
- SALIH, S. *Judith Butler e a teoria queer*. São Paulo: Autêntica, 2012.
- SERELLE, M. A ética da mediação: aspectos da crítica da mídia em Roger Silverstone. *Matrizes*, v. 10, n. 2, mai./ago. 2016, p. 75-90. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/matrizes/article/view/119986/117262>>. Acesso em: 24 set. 2016.
- SILVERSTONE, R. *Por que estudar a mídia*. São Paulo: Loyola, 2002.
- VEJA. "Bela, recatada e do lar': título da reportagem, publicada em edição extra de *Veja*, sobre Marcela Temer, mulher do vice-presidente Michel Temer, que provocou uma espetacular avalanche de piadas e memes na web". *Revista Veja*, São Paulo, n. 2475, abr. 2016, p. 43.

E precisa de revista para menina? A representação da “girl” de *Recreio*

Juliana Doretto (FIAM-FAAM/USP)

Renata Carvalho da Costa (USP)

A editora Caras lançou, em março de 2016, uma publicação derivada da revista infantil *Recreio* chamada de *Girls recreio*. A revista é voltada para meninas de seis a onze anos e tem como objetivo “desempenhar o papel da amiga informada, criativa e curiosa mostrando para a leitora novas tendências de comportamento, moda, beleza, viagem e entretenimento”, segundo texto de divulgação da revista, publicado na página on-line *Meio & mensagem*, que traz informações sobre o mercado da comunicação brasileiro. Ou, de acordo com notícia veiculada no site da *Recreio*¹, a *Girls* quer ser “a revista que vai ser aquela amiga informada, criativa e muito curiosa”. O texto, voltado para as meninas leitoras da revista-mãe, diz ainda que “você também vai ficar por dentro de todas as novas tendências de comportamento, moda, beleza, viagem e entretenimento!”.

Antes mesmo de chegar às bancas, o novo produto recebeu muitas críticas na internet, sobretudo de mulheres, que acusaram a publicação de reforçar estereótipos de gênero e estimular o consumismo entre as crianças. A revista, no entanto, afirma que o magazine veio preencher um nicho de mercado e que as garotas dessa faixa etária têm interesses e gostos diferentes daqueles observados em garotos – fatos que justificariam a criação da *Girls*. A revista teve apenas um segundo número, publicado em 22 de junho de 2016: não houve, à época do lançamento da publicação, a informação de qual seria a sua periodicidade. Por outro lado, a página do magazine no Facebook² continua ativa, ainda que com pouco material próprio (resumido a *posts* sobre curiosidades, sobretudo científicas) além da republicação de vídeos ou imagens de divulgação de artistas, programas de TV e brinquedos.

A despeito disso, tendo a *Recreio* feito a escolha de publicar uma revista exclusiva para as meninas, quais seriam os interesses dessas garotas do ponto de vista da revista? Após as críticas iniciais, houve mudança nessa abordagem? Essas são as perguntas que regem o desenvolvimento deste artigo, que buscará, por meio delas, identificar a representação do “ser menina” desenhada pela *Girls recreio*.

¹ <http://recreio.uol.com.br/noticias/noticias/vem-ai-girls-recreio.phtml>.

² <https://www.facebook.com/girlsrecreio>. Acesso em: Mai. 2017.

O LANÇAMENTO POLÊMICO

A notícia do lançamento da revista poucos dias antes de chegar às bancas de jornal (que aconteceu em 30 de março de 2016) gerou uma série de críticas na rede social Facebook, feitas sobretudo por mulheres, em comentários a *posts* publicados no perfil do magazine durante o fim de março e o começo de abril. Em resumo, as críticas diziam que não há necessidade de um veículo para meninas, já que os assuntos abordados tanto na *Recreio* quanto na *Girls recreio* podem interessar aos dois gêneros. Além disso, muitos comentários afirmam que as pautas são sexistas, reforçando estereótipos de gênero – sobretudo os que ligam o feminino ao fútil, à vaidade e ao consumismo. Vejamos alguns exemplos³:

O tal “universo feminino” que vocês procuram retratar é uma forma retrógrada e machista de deixar as garotas cada vez mais em seus espaços pré-determinados. A *Recreio Girls* traz dicas de moda, beleza, comportamento e culinária (como as antigas revistas já faziam). Não tem nada de inovador, nada de bom. Cristalizar garotas num universo rosa que as deixarão com a auto estima no chão quando os padrões de beleza começarem a ‘pipocar’ nas edições, que as farão acreditar que a vida vai ser sempre um conto de fadas e que, se forem magras e ‘bonitas’, encontrarão seus príncipes encantados e é melhor ter um príncipe ‘meia-boca’ do que ficarem sozinhas, aumentando os casos de depressão, transtornos alimentares e crises de ansiedade. Parece exagero, mas conversando com garotas que sofrem desses males, verão que, definitivamente, não é! A revista mais legal já feita para crianças se vendeu e os assuntos sobre ciências, natureza, curiosidades não fazem parte do universo rosa. Triste! (*Mulher*, 29/03/2016).

Sério, isso deve ser uma pegadinha e com todo respeito, não consigo acreditar que há uma mulher por trás dessa revista... O mundo está falando do respeito e empoderamento das mulheres, da quebra dos estereótipos e na busca pela igualdade.

Então vamos desenhar, como alcançar esse objetivo influenciando nossas meninas no caminho contrário?

Eu não vou sossegar até essa revista cair na real.

PS. Se o objetivo era vender revista, sinto informar que não dará certo. (*Mulher*, 29/03/2016).

Alguém devolve essa revista aos anos 60, por favor? (*Mulher*, 29/03/2016).

Que vergonha de ver que a revista que eu tanto gostava na minha infância, justamente por trazer conhecimentos dos mais diversos de uma forma bem didática, regrediu agora e decidiu esmagar toda luta pela igualdade de gêneros reforçando patriarcado justamente com crianças em formação.

Vocês precisam de muita luz e muita desconstrução. Melhorem! (*Mulher*, 31/03/2016).

³ Não foram feitas correções ortográficas nas mensagens.

A recepção negativa gerou uma carta aberta da redatora-chefe da revista, Carol Cristianini, publicada no Facebook da *Recreio*⁴, no dia 28 de março (e divulgada também, pelo próprio magazine, como mais um comentário entre os recebidos nos *posts* da *Girls*). O texto reclama do fato de as críticas terem vindo com agressividade antes mesmo de as pessoas terem conhecido a nova revista. Diz também que “eles [meninos e meninas] têm diversas questões em comum, que continuarão em *Recreio*, semanalmente, sem qualquer alteração. Mas não há como negar que meninas e meninos, desde os primeiros anos de vida, também possuem gostos distintos – algo da natureza humana” e que “depois de uma longa pesquisa, [os profissionais da revista] percebemos que as meninas em idade infantil não têm uma revista (apropriada para a idade, sem atingir aquilo que pertence apenas à adolescência) com esses temas exclusivos de um mundo apenas delas”. O mesmo tom de que há diferenças no interesse de meninas e meninos continua na carta da redatora-chefe na abertura da primeira edição, que diz: “*Girls* traz os assuntos que toda garota mais adora! Tem moda, beleza, teste, viagem e muitas dicas para você ter cada vez mais atitude!”.

O assunto gerou ainda um *post* num blog hospedado no site do jornal *O Estado de S. Paulo*, o *Kids, um assunto de gente grande*⁵, de autoria da “jornalista, consultora em comportamento/tendência infantil” Carolina Delboni, em 4 de abril. No artigo, a autora se direciona à redatora-chefe para afirmar:

Você viu o projeto encabeçado pelo Instituto Alana, que regula o tema publicidade infantil, que está há bons anos parado para ser julgado? É o Publicidade Infantil Não [link para a página do projeto: <http://publicidadeinfantilnao.org.br/>]. Dá uma olhada. Dia 10 de março, o Alana também teve uma conquista que foi o julgamento inédito do Superior Tribunal de Justiça (STJ) que confirmou a abusividade da publicidade que se dirige à criança durante a análise do caso Bauducco, que foi denunciado em 2007. Procure ver. Ele proíbe a publicidade direcionada às crianças. Sabe por quê? Básico. Porque crianças não devem ir às compras. Devem brincar. Devem desenvolver outros valores mais humanos do que o consumo. Isso, quando maiores, o mundo vai ensinar, porque elas serão inseridas no sistema. Faz parte. E ainda assim deve-se ter muita cautela e valores muito sólidos pra não se perder nesse mar de lama.

No mesmo dia, um canal do YouTube abordou o assunto: o *Titias*, em que dois jovens (um homem e uma mulher) comentam fatos da atualidade. Eles fazem considerações sobre a revista que, de certa forma, sintetizam as ideias expostas pelos críticos à *Girls* no Facebook: “a gente não acha certo dividir as coisas entre ‘para meninos’ e ‘para meninas’”; “a gente discorda, e muito, dela [da redatora-chefe] quando diz que essas diferenças [entre meninos e meninas] são naturais: nenhuma menina sai do útero falando ‘Ai, quero passar um batom’; nenhuma menina sai do útero da mãe com um avental e fala ‘Vou fazer um brigadeiro’ [uma das pautas da primeira edição]”.

⁴https://m.facebook.com/story.php?story_fbid=1041427092597308&id=123471011059592&__mref=message_bubble.

SOBRE GÊNERO E JORNALISMO INFANTOJUVENIL

A pesquisa da qual fala a jornalista Carol Cristianini reflete um movimento identificado em nossos estudos anteriores sobre infância e jornalismo (DORETTO, 2015): os pré-adolescentes, ou *tweens* (que Corsaro, 2011, define como os que têm entre 7 e 13 anos), tendem a não querer ser identificados mais como crianças. Desejam se aproximar do universo da adolescência e dizem que os veículos infantojuvenis os atraíam apenas quando eram menores. As meninas principalmente, com 12 e 13 anos, começam a se interessar por publicações voltadas a adolescentes, e também por blogs e sites com essa temática. Nesse sentido, por exemplo, surgiram as extintas publicações *Atrevidinha* (editora Escala) e *Witch* (editora Abril).

Não faremos aqui comentários qualificadores desse tipo de produção midiática, mas queremos afirmar que a existência de publicações segmentadas por gênero poderia, num primeiro momento, parecer coerente com o processo de socialização que toma forma nessa fase da vida, em que o gênero é importante aglutinador de pares. Esse movimento obviamente não é natural, como nada o é em vida social, mas cultural, porém não necessariamente pernicioso. Como demonstra Corsaro (2011, p. 247), “ao mesmo tempo em que os pré-adolescentes fazem afiliações sociais e asseguram suas relações de amizade com seus pares, também se afastam dos outros. Esses processos de separação são mais aparentes em diferenciações de gênero nas interações entre os pares, que obtêm seu pico na pré-adolescência”. No entanto, o pesquisador chama a atenção para o fato de que essa diferenciação não é constante, com meninos e meninas realizando várias atividades de modo conjunto (ou mesmo se separando de acordo com a etnia), o que tensiona a ideia, advogada por alguns estudiosos, de que há uma “cultura separada”, ligada a uma natureza masculina ou feminina.

A *Girls recreio* é voltada para meninas de seis a onze anos, ou seja, também para crianças, em cujas formas de interação estão presentes divisões por gênero, ainda que em menor grau do que o observado nos pré-adolescentes. A formação dos grupos é fortalecida no processo de desafio à autoridade adulta, como tentativa das crianças de ter mais autonomia e controle em suas vidas. Novamente recorrendo a Corsaro (2011, p. 195), em seu importante trabalho “Sociologia da Infância”:

A diferenciação de gênero entre as crianças é sempre tão drástica? É universal? Conforme Thorne (1993) assinalou, vários dos estudos têm a tendência a exagerar a respeito das diferenças e a ignorar semelhanças. Meninos e meninas brincam e trabalham juntos em ambientes educacionais, especialmente em projetos mais estruturados e de grupo. Além disso, embora sejam raros os exemplos de meninos e meninas brincando juntos livremente, eles acontecem e merecem análise cuidadosa. As características de composição de grupos e de ambientes são importantes.

⁵ <http://emails.estadao.com.br/blogs/kids/ta-na-hora-do-recreio-das-meninas>.

Estudos na área da recepção do jornalismo infantojuvenil por crianças e adolescentes reforçam esse tensionamento dos padrões de “culturas separadas” exposto por Corsaro. Diferentes pesquisas, no Brasil e no exterior (BUCKINGHAM, 2003; CARTER; ALLAN, 2005; ALON-TIROSH; LEMISH, 2014; COSTA, 1992; FISCHBERG, 2007; DORETTO, 2015), mostram que garotos e garotas se interessam por assuntos em comum, como animais, carreira, curiosidades científicas, esportes, humor (piadas, por exemplo) e celebridades (ainda que, nesse caso, os ídolos possam ser diferentes). Mas também gostariam de saber mais sobre seu país e o mundo, sobretudo por meio de conteúdos jornalísticos que fossem mais didáticos, menos sensacionalistas (no sentido da exploração da dor e da violência) e menos repetitivos. Entende-se, portanto, que, assim como acontece com a imprensa adulta, a existência de veículos especializados em diferentes temas agradaria às crianças. Mas produtos divididos por gênero não apareceram como parte dessas demandas infantojuvenis.

No entanto, tendo em vista a escolha feita pela *Girls recreio*, vamos em seguida tecer alguns apontamentos sobre a representação do “ser menina” presente na revista, a partir sobretudo dos temas trabalhados em suas reportagens (bem como suas abordagens) – não vamos avançar, por conta dos limites deste texto, para análises discursivas ou visuais mais complexas. Esse estudo será feito a partir do que Hartley aponta ser o padrão jornalístico produzido na contemporaneidade, que ele chama de “pós-moderno”. Ele diz que o jornalismo moderno, preocupado com a construção noticiosa que atende ao interesse público e, dessa forma, auxilia a sociedade a exercer seus direitos no regime democrático, perde força, no fim dos anos 90, para um jornalismo que “ênfatiza comunicação mais do que a verdade, o leitor mais do que o evento” (HARTLEY, 1998, p. 63). Esse jornalismo “pós-moderno” é estruturado em quatro narrativas: a “homilia secularizada” (ensinar ao leitor habilidades éticas e pessoais que ele pode usar em sua vida doméstica, pessoal ou social), cordialidade, esfera privada (o leitor é pensado como consumidor buscando entretenimento, satisfação de desejos) e identidade (estilos de vida).

Sobre o “ser menina”, ressaltamos que, neste estudo, como vimos trabalhando em pesquisas anteriores (DORETTO; COSTA, 2012 e 2015), entendemos a infância como uma construção social (e não uma etapa de vida definida apenas por características biológicas), na qual os discursos midiáticos têm papel relevante, a partir da visão foucaultiana da tessitura das visões de mundo por meio dos embates discursivos. E o modo como o jornalismo infantojuvenil retrata as crianças influencia o entendimento dos meninos e das meninas do que é ser criança, do que se espera de uma criança, e do que ela deve esperar do mundo (os seus direitos, os seus deveres) – ou do que “ser menina”.

Para Silva (2000, p. 83), “a força da identidade normal é tal que ela nem sequer é vista como *uma* identidade, mas simplesmente como *a* identidade”. E a revista insiste em

trabalhar um perfil de menina que gosta de coisas tradicionais de menina, conforme as reportagens presentes na publicação, que serão descritas ao longo deste texto. Silva, em sua tese da construção da identidade, afirma que esta é parte de uma “extensa cadeia de negações, de expressões negativas de identidade, de diferenças” (SILVA, 2000, p. 75). A formação da identidade, portanto, é concebida por aquilo que não sou – no caso, não sou *menino*. Em *Girls recreio*, não se trata, portanto, de crianças ou pré-adolescentes, *tweens*, ou qualquer outra nomenclatura de acordo com a faixa etária, ou de outra característica da infância, mas sim de uma distinção de gênero. O problema que vemos aqui, como em qualquer questão relacionada ao reforço do estereótipo da mulher, é a possibilidade de limitar a menina a um perfil único, a ser uma “mulher em miniatura”, por exemplo, como vimos em trabalho anterior (DORETTO; COSTA, 2015).

A *Girls recreio*, como mencionamos no início, teve apenas duas edições, o que demonstra insucesso, ao menos comercial. A primeira edição trouxe seis páginas de anúncios, inclusive a segunda, a terceira e a quarta capas. Os anúncios foram do programa Detetives do Prédio Azul, do canal de TV a cabo infantil Gloop (das Organizações Globo), do Kidzania (parque de diversão), da marca de roupas infantis PUC, das marcas de roupas infantis PUC e Hering Kids, da própria revista *Recreio* e da Glitzmania (salão de beleza para crianças).

Na segunda edição, apenas um anúncio, na quarta capa, da Rubis, fabricante de fantasias. As demais páginas, que na edição anterior continham anúncios, foram preenchidas por atividades do tipo passatempo. Fazer qualquer afirmação em relação aos motivos que expliquem a quantidade reduzida de anúncios e a descontinuidade da revista é pura especulação, dado que não há informações sobre isso. No entanto, não seria leviano levantar a hipótese de que os anunciantes não quiseram associar sua imagem a uma publicação contestada desde seu lançamento.

Quanto à tiragem, não há qualquer informação na revista ou no site da editora Caras. Mesmo assim, consideramos relevante a revista em questão como objeto de estudo, porque aponta a distância da produção midiática em relação a temas tão debatidos como o feminismo e a igualdade de gêneros (sobretudo na infância), demonstrados nas manifestações recebidas na página do Facebook da revista, conforme relatado anteriormente.

Abordar esse abismo que há entre o produto midiático revista *Girls recreio* e as discussões que estão postas em relação às questões de gênero é importante também do ponto de vista de crítica midiática. Está claro para nós, seguindo o conceito de mediação de Silverstone, que as instituições produtoras de conteúdo midiático não determinam a recepção, e os significados não se esgotam no ponto de consumo (SILVERSTONE, 2005, p. 191 apud SERELLE, 2016, p. 76). Ainda que se trate de um leitor de pouca idade, a

criança também faz sua leitura e interpretação de acordo com sua subjetividade, construída por meio de suas relações sociais, familiares e referências culturais, conforme conceito de usos sociais da mídia, de Martín-Barbero (2004). Questionamos, entretanto, o papel ético deste produto midiático voltado a crianças, já que, por outro lado, “não podemos desconsiderar o poder da mídia dominante em cristalizar significados” (SERELLE, 2016, p. 81), contribuindo na construção social do “ser menina”, como mostramos anteriormente.

A MENINA DE *GIRLS*

De maneira geral, a *Girls* traz uma série de pautas tradicionais do jornalismo para crianças e que reverberam a linha editorial já seguida pela *Recreio*: curiosidades científicas (como o modo de fazer algodão-doce ou pipoca e linguagem corporal dos gatos); dicas de livros; entrevistas com celebridades juvenis; notas sobre produtos midiáticos voltados às crianças e passatempos. O texto se dirige de fato às crianças (e não a adultos, que seriam os responsáveis por elas), com linguagem que nos pareceu adequada à faixa etária. O projeto gráfico privilegia letras grandes, com bom espaçamento, o que mostra preocupação com o público que ainda começa a leitura, e há muita cor, ilustração e fotos de meninas (incluindo negras; Figura 1) – mas não de meninos.

As fotos são, sobretudo, de meninas modelos – são elas que aparecem ilustrando reportagens, atuando como atrizes, que representam personagens: por exemplo, na matéria de capa, duas meninas surgem como amigas no primeiro número e como garotas “corajosas” (em posição de luta) no segundo. Nesta última edição, aliás, surge uma seção chamada “Clube Girls”, com imagens de leitoras, enviadas pelo aplicativo de celular WhatsApp ou por e-mail (ou sem a indicação do modo como a revista recebeu a fotografia). Algumas dessas imagens são acompanhadas de comentários, como “A revista ficou incrível” ou “Gostei muito da revista e das fotos da Larissa Manoela”. Assim, a *Girls* reforça estereótipos de gênero, ao mostrar às suas leitoras que algo para meninas não pode conter nem mesmo representações imagéticas de meninos. Há, desse modo, uma cisão entre o “mundo das meninas” e o dos meninos, não apenas com atividades, costumes e gostos diferentes, mas sobretudo sem convivência entre os gêneros.

Além disso, na revista, não há falas de crianças, sejam elas garotos, sejam garotas. Isso pode ser um indicativo de que a redação não entrevistou crianças em suas duas edições (com a exceção das atrizes Maisa e Larissa Manoela e de youtubers meninas, como Julia Silva e Manoela Antelo). Essa falta de vozes de crianças (apenas daquelas de crianças celebridades) segue tendência observada em outras publicações infantojuvenis do jornalismo brasileiro e que, ao nosso ver, favorece a cobertura estereotipada e pouco

complexa da infância pelos veículos destinados às próprias crianças, já que não recolhe as percepções do mundo dos meninos e meninas, mas divulga discursos adultocêntricos sobre a infância, nas vozes de especialistas ou dos próprios jornalistas.

[...] ouvir crianças e contar a história delas a outras é uma forma interessante de chamar a atenção do leitor, sobretudo de um que ainda não está habituado aos textos de periódicos. Além disso, durante a apuração, as entrevistas podem auxiliar o repórter a conhecer melhor os pensamentos dos pequenos leitores sobre o assunto debatido e os aspectos pelos quais eles mais se interessam, seguindo a ideia da dialogia. Isso pode ser feito em reportagens sobre diversos temas, incluindo conteúdo paradidático ou entretenimento, e não apenas comportamento: em vez de apenas sugerir jogos e brincadeiras para as férias, é possível fazer um teste desses produtos e ideias com algumas crianças; em vez de somente anunciar o lançamento de um filme muito esperado pelo público leitor, pode-se pedir pequenas críticas de crianças [...], ou promover debates; em vez de apenas falar sobre ciência, sugere-se propor experiências com crianças leitoras e expor suas opiniões (DORETTO, 2013, p. 154-155).



Figura 1 - Capas da primeira (à esq.) e segunda edição da *Girls recreio*: o nome da revista é impresso em rosa

Observando o conteúdo da revista, percebe-se que o tom de “ensinamento”, conforme apontado por Hartley, está presente em diversos momentos. A matéria de capa da primeira edição aborda amizade, mostrando inclusive o que a leitora deve fazer em momentos de conflito com as amigas; a matéria “Adotar faz bem” indica a adoção de cães, e “Patine você também” incentiva a prática desse esporte. Na capa, a chamada “Ai, que vergonha: a gente ajuda você a lidar com esse sentimento” parece se alinhar à narrativa da “homilia secularizada”, condenando esse tipo de comportamento e ensinando suas leitoras

a agir de forma diferente. Nessa mesma linha, uma reportagem dá dicas de combinação de roupas, para diferentes situações. E os “looks” trazem ainda a indicação das lojas das quais vieram as peças. Outras matérias sugerem perfumes ou cuidados com os cabelos, com indicação também de produtos. A seção “Vitrine” traz dicas de objetos para o quarto. Todas essas listas de produtos são publicadas sem a indicação de preço. Deve-se salientar ainda que os produtos, com poucas exceções, não são de linhas infantis ou desenvolvidos para crianças, mas voltados para adultas. Na primeira edição, há bolsas das marcas de luxo Chanel e Moschino e batom da marca Quem disse Berenice (que não oferece produtos para crianças), entre outros.

A seção “#naestrada” traz sugestões de viagens e, na primeira edição da revista, apresenta o texto intitulado “A Disney é mesmo um sonho”, cujo início é: “Se você planeja conhecer o Walt Disney World (ou já foi lá e está com saudades)...”. A pauta “Você é louca por compras” parece ser direcionada a meninas que têm autonomia para comprar. Vejamos trecho da reportagem: “Não aja por impulso! Antes de comprar pergunte a si mesma se você precisa mesmo daquela compra ou objeto” e “você deve ser o tipo de garota que tem certeza de que [...] só abre a bolsa para ter aquilo que realmente quer ou precisa”.

Na segunda edição, a matéria de capa – cujos título e subtítulo são “Você pode tudo: Alguém já disse que você não é boa o suficiente para fazer algo? Isso é mentira [...]” – pode, talvez, ser entendida como uma resposta às críticas recebidas pela revista no primeiro número, tendo em vista que ressalta as lutas do feminismo: “Uma #girlpower é a menina que sabe dos direitos que tem! Ela entende que as pessoas são diferentes (E que a diversidade é incrível, mas tem certeza de que todos devem ser tratados da mesma forma). [...]”. Na capa, não há chamadas para receitas ou para textos relacionados a compras, como na primeira edição, e surgem dicas de livros. Apesar dessas mudanças, o tom de “guia” prossegue. Vejamos alguns títulos: “Aplique na vida real: abra sua mente e conheça outros jeitos de encarar várias situações com estas dicas de livros”; “Em busca de um final feliz” (abordando como essa procura, que pode ser vista na série de ficção *Ever after high*, “pode ajudar você em muitos momentos da vida”); “Músicas inspiradoras: [...] *Girls* também tem algumas preferidas – e damos ideias para vocês se inspirar nelas”; “Use e muito a mesma peça [de roupa]” (sem indicação de preços, novamente, mas com os nomes das lojas); e “Na ponta dos seus dedos: Quer ter unhas sempre lindas? Não basta usar um esmalte incrível! É preciso entender como elas se formam e qual é a melhor maneira de mantê-las sempre saudáveis”.

Desses temas (e da forma como são abordados) conclui-se que o “ser menina”, para a *Girls recreio*, envolve cuidados com o corpo e com a aparência, alimentados por meio de compras de produtos ou serviços – ainda que esse estímulo ao consumo pareça ser camuflado pela revista com a retirada os preços dos produtos indicados. Não estão

expostos possíveis problemas de poder aquisitivo das leitoras ou mesmo restrições que pais ou tutores com melhor rendimento possam impor a suas filhas ou tuteladas (não se pensa em uma garota que não tenha dinheiro na bolsa para gastar, mas apenas naquelas cuja dificuldade é não gastar o que têm à disposição; em uma que tenha poder aquisitivo ou autorização paterna ou tutelar para “usar um óleo fortalecedor antes de passar o esmalte” ou que tenha acesso a canais de TV a cabo, para acompanhar “as novidades na TV”). Parte-se do princípio, então, que o público focado pela revista são garotas de classes médias ou altas, e que o “ser menina” da *Girls* está, em primeiro lugar, delineado por esse recorte. Porém, mesmo se tomada nesse contexto, a representação de “menina” que sobressai das páginas do magazine não permite outros estilos de vida para além daquele da garota que deve ser vaidosa e usufruir do poder de compra de suas famílias. E o “deve” aqui está ligado ao fato de que a revista não faz sugestões às suas leitoras, mas indicações das ações a serem feitas, e o modo como devem ser realizadas, traduzidas em vários exemplos de verbos usados no modo imperativo (o que reforça outro dado já encontrado em nossas pesquisas anteriores; DORETTO, 2013), como os já listados até aqui e outros: “[...] Por isso, junte as amigas, siga nossas dicas e exerça todo o seu poder”; “Bombe nas redes! [...] Siga gente que você conhece/Siga artistas que você admira/Poste sempre aquilo que você gostaria de ver no seu perfil”; “Tem levado broncas em excesso? Não adianta ficar chateada. Pense bem e reveja seu comportamento”.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Num mercado jornalístico em que a produção voltada para as crianças é escassa, o surgimento de um veículo que tem parcela da infância como público leitor poderia ser comemorado como mais um passo em relação ao cumprimento da Convenção sobre os Direitos da Criança (1989), do qual o Brasil é signatário, que estabelece, em seu Artigo 13, que a criança tem “a liberdade de procurar, receber e divulgar informações e ideias de todo tipo, independentemente de fronteiras, de forma oral, escrita ou impressa, por meio das artes ou por qualquer outro meio escolhido pela criança” – ainda que o recorte de gênero pudesse ser questionado a priori, como os estudos de recepção do jornalismo com crianças apontam.

No entanto, a *Girls* reitera a cobertura superficial e estereotipada sobre a infância, apontada com exatidão pelos estudos na área (ver, por exemplo, a compilação de PONTE, 2012), com especial reforço dos estereótipos de gênero. Frustra, portanto, em seu papel ético, sendo, conforme SERELLE (2016, p. 84), “falha em comunicação, porque *apaga* o outro. Suas estratégias de representação aniquilam a diferença... propõem um abismo absoluto, negando qualquer possibilidade de estabelecer uma humanidade em comum ou

uma forma de proximidade com o outro”. Propõe, dessa forma, desde a infância, a separação de gêneros, a diferença e a distância entre eles.

Assim, mais uma vez, a criança sujeito de direito, que faz parte da vida social, econômica e política de seu país e de sua cidade, é apagada em nome da produção jornalística voltada à criança que apenas consome e está circunscrita à esfera do lar e da escola e que, para além disso, não reflete sobre esse cotidiano, repetindo o que se vê na cobertura jornalística adulta sobre crianças e em boa parte do jornalismo para a infância no Brasil (ANDI; IAS, 2002). Não bastasse o recorte de pauta tão limitador, não há vozes de crianças descrevendo seus gostos e hábitos, analisando-os e criticando-os, mas somente conselhos adultos de como se portar nessa vida familiar, privada ou acadêmica. Não há opções para dúvidas, para pluralidade de caminhos e de escolhas, para o diálogo entre diferentes modos de ser, que poderiam aparecer nas páginas da publicação caso a revista ouvisse essas crianças. Há apenas uma possível criança (menina) representada na *Girls*, que deve seguir determinado estilo de vida, consumir determinados produtos, ter determinadas preocupações com a vaidade e conviver sobretudo com meninas. Essa menina, adequa-se, assim, a determinados papéis e ações tradicionais direcionados às mulheres nas sociedades contemporâneas, que vêm sendo combatidos pelos ideais feministas. Assim, o próprio título da revista *Girls* parece equivocado (para além da discussão que a escolha do termo em inglês, e não em português possa causar): não há *girls*, mas apenas uma *girl*, à qual todas as leitoras dessa revista devem seguir.

REFERÊNCIAS

- ALON-TIROSH, M.; LEMISH, D. “If I was making the news’: what do children want from news. The gendered nature of news consumption by children and youth”. *Participations: Journal of Audience & Reception Studies*, 11(1), 2014, p. 108-129.
- ANDI; IAS. *A mídia dos jovens: Esqueceram de mim*. Ano 6. n. 10. jun. 2002.
- BUCKINGHAM, D. *The making of citizens*. London: Routledge, 2003.
- CARTER, C.; ALLAN, S. “Public service and the market: a case study of the BBC’s Newsround website”. *Intervention research*, 1(2), 2005, p. 1-17.
- CORSARO, W. A. *Sociologia da infância*. Porto Alegre, Artmed, 2011.
- COSTA, M. P. R. *Ler sem engasgar: dois tipos de recepção do jornalismo infantil da “Folhinha” (suplemento infantil da “Folha de S. Paulo”)*. Dissertação (mestrado) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 1992.
- DORETTO, J. *Pequeno leitor de papel: um estudo sobre jornalismo para as crianças*. São Paulo: Alameda, 2013.

_____. *'Fala conosco!': o jornalismo infantil e a participação das crianças, em Portugal e no Brasil*. Tese (Doutorado) – Universidade Nova de Lisboa, 2015.

DORETTO, J.; COSTA, R. C. “O mundo da infância e a infância no mundo: vozes de crianças nas revistas brasileiras *Veja* e *Época*”. *Rumores* (USP), v. 2, 2012, p. 146-169.

_____. “Crianças em 'Sombra e água fresca': a imagem do ideal contemporâneo de infância na *Vogue Kids*”. In: SOARES, R.; GOMES, M. R. (orgs.). *Por uma crítica do visível*. São Paulo: Midiato – ECA-USP, 2015, p. 113-124.

FISCHBERG, J. *Criança e jornalismo: um estudo sobre as relações entre crianças e mídia impressa especializada infantil*. Dissertação (Mestrado) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, 2007.

HARTLEY, J. “Juvenation: news, girls and power”. In: CARTER, C.; BRANSTON, G.; ALLAN, S. (eds.). *News, gender and power*. London: Routledge, 1998.

MARTÍN-BARBERO, J. *Ofício de cartógrafo*. São Paulo: Loyola, 2004.

PONTE, C. *Crianças e media: pesquisa internacional e contexto português do século XIX à actualidade*. Lisboa: ICS, 2012.

SERELLE, M. “A ética da mediação: aspectos da crítica da mídia em Roger Silverstone”. *MATRIZES* (USP), v. 10, n. 2, 2016, p. 75-90.

SILVA, T. T. “A produção social da identidade e da diferença”. In: SILVA, T. T. (org.). *Identidade e diferença*. Petrópolis: Vozes, 2000.

PARTE II
FICÇÕES E PERFORMANCES: LUGARES CRÍTICOS

Fabulação, reconstrução e mediação (meta)crítica no seriado *Newsroom*

Ivan Paganotti (USP)

Rosana de Lima Soares (USP)

Diversos produtos audiovisuais exploram os bastidores da produção de notícias como palco para a *fabulação* (criando um cenário de *como seria* cobrir uma história fictícia, como a série *Millennium*, os filmes *O abutre* ou *O quarto poder*) ou para a *reconstrução* (apresentando *como foi* reportar a história real, como nos filmes *Todos os homens do presidente*, *Boa noite e boa sorte*, *Spotlight: segredos revelados* ou *Conspiração e poder*)¹. Em ambos os casos, são reveladas as condições de produção midiática, oscilando entre assimilação de práticas correntes ou sua crítica. Em uma rara intersecção entre esses dois modos de tratar as engrenagens da indústria midiática, a série norte-americana *Newsroom*, da HBO (três temporadas entre 2012-2014, totalizando vinte e cinco episódios em torno de uma hora cada), mostra os bastidores de uma equipe fictícia de jornalistas televisivos, mas inserida nos eventos reais que ocuparam o noticiário recente.

Ao *recriar* coberturas hipotéticas – e frequentemente idealizadas – de notícias que marcaram o cotidiano de seu público, a série sugere *como deveria* ter sido uma apuração desses eventos em condições ideais. Para isso, faz uso de uma carga crítica subjacente às comparações entre as decisões tomadas por seus personagens e suas contrapartes no mundo real. Esse mecanismo pode ser caracterizado como uma *metacrítica*, visto que se coloca constantemente em tensão o fato de que os emissores dos julgamentos críticos se inserem (tanto no sentido diegético do ficcional canal Atlantis Cable News – ACN – quanto no fato de ser produzido e exibido pela HBO) nos mesmos mecanismos que se propõem a criticar, inclusive ponderando os critérios de avaliação tomados pelos alvos de suas críticas.

¹ A série *Millennium* foi adaptada para cinema (o primeiro livro ganhou adaptação em 2009, na Suécia, dirigido por Niels Arden Oplev; e em 2011, nos Estados Unidos, dirigido por David Fincher) e televisão (em 2010, com seis episódios produzidos pela rede sueca SVT) a partir da trilogia original (lançada entre 2005 e 2007, escrita por Stieg Larsson), seguida de um quarto livro (lançado em 2015, de David Lagercrantz). Em relação aos filmes citados, temos: *O abutre* (Dan Gilroy, Estados Unidos, 2014); *O quarto poder* (Costa-Gravas, Estados Unidos, 1997); *Todos os homens do presidente* (Alan J. Pakula, Estados Unidos, 1976); *Boa noite e boa sorte* (George Clooney, Estados Unidos, 2005); *Spotlight: segredos revelados* (Thomas McCarthy, Estados Unidos, 2016); *Conspiração e poder* (James Vanerbilt, Estados Unidos/Austrália, 2016).

Nesse sentido, *Newsroom* tem uma tripla finalidade: descritiva (ao mostrar como se fazem as notícias na televisão), reflexiva (criticando as limitações dessas práticas) e propositiva (mostrando outros potenciais latentes que não foram ainda explorados, seus benefícios e riscos). Em sua realização, a série *revela* as práticas midiáticas, *reflete* sobre seus problemas e, finalmente, *refaz* as coberturas de que trata. Esse mecanismo de “crítica interna” era o foco desde o primeiro episódio da série e é particularmente explicitado nos episódios da segunda temporada, em que parte dos personagens são designados como um “red team” – uma equipe paralela que procura checar informações, encontrar falhas e criticar uma reportagem potencialmente complexa, prática adotada para aprimorar e garantir a solidez das informações antes de sua publicação, antecipando e evitando críticas.

Este trabalho propõe que *Newsroom* pode ser vista, analogamente, como um “red team” das coberturas jornalísticas que pretende revelar, refletir e refazer. Entretanto, é possível sugerir que a série supera seu objetivo explícito de aprimorar os mecanismos de *produção* das notícias que refaz – o que seria o foco da checagem e autocrítica em seus episódios – e procura operar sobre a *recepção* do público em relação a essa cobertura televisiva – fornecendo ferramentas de crítica de mídia para que o espectador questione outras coberturas além das tratadas diretamente nos episódios, transpondo o pensamento questionador oferecido pelos personagens ficcionais para sua própria vida e para sua relação com meios de comunicação reais.

A série pode ser encarada, assim, como uma forma de *mediação crítica*, pois trata dos processos sociais que influenciam a produção e a recepção das notícias pela televisão, e pode influenciar a forma como essas relações se dão entre jornalista e seu público – assim como suas expectativas em relação a seus próprios papéis e sua capacidade de desafiar um ao outro.

METACRÍTICA, MEDIAÇÃO E METATEVÊ

O conceito de metacrítica pode ser pensado em diferentes tradições. Dentre elas, destacamos aquela proposta por França (2014) em que, ao enfatizar a necessidade de a crítica ser externa à mídia, aponta um caminho produtivo relacionando a crítica à finalidade política da pesquisa acadêmica. Por meio da teoria crítica e atravessando os conceitos de hegemonia, dominação e reificação, a autora nos apresenta as principais matrizes críticas no campo da comunicação, seu posterior esgotamento (naquilo que denomina a “crítica da crítica”) e atual recuperação. A superação de perspectivas críticas antes consideradas totalizantes deve-se, sobretudo, à articulação de novas teorias, notadamente aquelas voltadas aos estudos culturais e de recepção, e também aos estudos de linguagem.

Por meio da contribuição de Boltanski ao debate sociológico, França ressalta um importante deslocamento teórico, que se volta para “a observação da ação cotidiana dos atores, de seus discursos críticos, de sua consciência quanto às suas próprias necessidades e escolhas” (FRANÇA, 2014, p. 108), chamado por ele de “sociologia pragmática da crítica”. Nas palavras de França, ao questionar teorias generalistas e buscar objetos de estudo concretos, “a *démarche* sociológica em que ele se lança substitui a análise das relações verticais pela análise das relações horizontais; troca a ênfase nas estruturas para a atenção aos sujeitos – suas ações, seus discursos” (FRANÇA, 2014, p. 108). Também no campo da comunicação, a passagem da “cultura de massas” para a “cultura das mídias” (em que os “meios de comunicação” são substituídos pelas “práticas midiáticas”) sinaliza a ênfase na *cultura* – muitas vezes em detrimento da análise das relações de poder nela implicadas –, mostrando-se mais aberta “à análise da especificidade dos aparatos e dispositivos produtores de representações e bens simbólicos, assim como à diversidade de formas e discursos que circulam nesse novo universo, à pluralidade de cenários e circuitos culturais” (FRANÇA, 2014, p. 110).

Atento ao risco de fragmentação presente em concepções que, ao negarem a totalidade se voltam a objetos do cotidiano, Boltanski realiza um segundo giro teórico, buscando conjugar a sociologia crítica com a sociologia pragmática da crítica, alertando que, sem uma visada coletiva e um projeto de sociedade, a sociologia pragmática por ele proposta “não é capaz de passar da crítica fragmentada e particular dos atores a uma visada crítica global da sociedade” (FRANÇA, 2014, p. 111) – o que inviabilizaria qualquer projeto de emancipação social, um dos pressupostos da crítica.

Nesse ponto, Boltanski propõe dois conceitos distintos, o de crítica e o de metacrítica, estabelecendo uma distinção entre “crítica dos indivíduos” e “crítica social”:

O conceito de *crítica* se refere às críticas isoladas, desenvolvidas por indivíduos a partir de sua própria experiência; ela é localizada e específica. Já a *metacrítica* é uma crítica de segundo grau, que se apoia nas críticas individuais, se alimenta delas e as reúne, constituindo-se e elevando-se enquanto uma crítica da ordem social (FRANÇA, 2014, p. 112).

A esses conceitos se agregam dois outros: “exterioridade simples” e “exterioridade complexa”. Num primeiro momento, a partir de uma leitura exterior, pode-se descrever a realidade social para apreendê-la; num segundo momento, mais abrangente, pode-se estabelecer a crítica da ordem social por meio da conjugação dos diversos elementos anteriormente descritos. De acordo com França, apenas no segundo momento torna-se possível estabelecer uma teoria metacrítica, que “objetiva desvelar a opressão, a exploração, a dominação de uma sociedade ou grupos sociais” (FRANÇA, 2014, p. 112). A autora afirma que se pensarmos no campo da comunicação, notamos a importância de tal

teoria no sentido de conjugar, por meio da crítica e da metacrítica, as demandas e posições de sujeitos singulares, mas também aquilo que pode uni-las em torno de uma visão crítica da sociedade, imprimindo nas teorias uma dimensão política muitas vezes atenuada ao nos voltarmos para as mídias.

Considerando essa dupla dimensão, propomos pensar, para além da conjugação entre os âmbitos individual e coletivo, uma possível definição para a *metacrítica midiática*, diretamente vinculada a critérios de escolha, julgamento e apreciação, envolvendo os circuitos de criação e circulação das produções audiovisuais. Se assumimos a convicção de que hoje todos tomamos parte nessa cultura das mídias, podemos agregar à metacrítica a possibilidade de efetuar uma crítica que seja ao mesmo tempo externa – evocando e valores socialmente compartilhados – e interna – articulando repertórios discursivamente construídos. Assim, a metacrítica seria pensada em termos de temas e formas, mobilizando não apenas os conteúdos, mas também o modo de expressá-los por meio de “inovações estéticas e estilísticas veiculadas na própria mídia, que, ao propor um novo formato ou gênero, empreendem uma crítica àquilo estabelecido como padrão, realizando-a não como uma análise sobre a mídia, mas no próprio fazer midiático” (SOARES; SILVA, 2016, p. 12).

Ou seja: para além de críticas especializadas ou acadêmicas (ou mesmo aquelas realizadas no âmbito da recepção), ao analisarmos produções nas quais identificamos tal processo podemos reconhecer uma perspectiva crítica em que as práticas midiáticas – inseridas em uma cultura das mídias mais ampla – voltam-se para si mesmas e elaboram possibilidades estéticas e políticas, muitas vezes transgressoras ou transformadoras de protocolos usuais. Ao olharmos para as produções televisivas, a metacrítica se faz presente na inovação/renovação de gêneros audiovisuais, bem como na definição de seus formatos. Em artigo anterior, ao analisar a série inglesa *Black mirror* (2011), delimitamos tal possibilidade *metacrítica* para a crítica da/na mídia:

À medida que a formação de uma cultura televisiva se consolida, os embates entre elitização e popularização, a relevância dos índices de audiência, a definição da grade e de padrões de qualidade, bem como os desafios éticos pressupostos nesse debate são problematizados, possibilitando que surja, assim, uma crítica da mídia engendrada nela mesma (PAGANOTTI; SOARES, 2015, p. 38).

Se a metacrítica surge como possibilidade para a crítica midiática, tal empreendimento pressupõe, necessariamente, o entrelaçamento entre os sistemas de produção, de recepção e a própria obra, não apenas em relação aos temas, mas também aos estilos mobilizados. É nesse sentido que a série *Newsroom* coloca-se como *mediação midiática* das relações de produção/consumo do noticiário. Ao revelar as práticas jornalísticas, refletir sobre seus impasses e refazer as coberturas verídicas de que trata, a

série tematiza e aponta para seu público – que compartilha dos mesmos temas e suas abordagens nas mídias tradicionais – como os meios ditos hegemônicos permitiram, muitas vezes, a circulação de informações insuficientes, inconsistentes, descontextualizadas ou até mesmo enganosas. Dessa maneira, não estabelece simplesmente uma abordagem crítica aos meios, mas demonstra, em sua trama, esse posicionamento crítico ao propor coberturas alternativas.

Nota-se aqui um importante movimento que extrapola os campos da produção ou das obras divulgadas, voltando-se para o público e seus interesses na informação precisa e de qualidade, demanda que vem ao encontro daquilo proposto por Silverstone ao abordar o papel crítico da audiência, que deve exigir produções consistentes e acuradas. Para Serelle, “o trabalho crítico deve ser exercido continuamente por meio de um agenciamento no qual devemos nos tornar também responsáveis pela mediação, o que envolve possibilidades de contestá-la ou mesmo de recusá-la” (SERELLE, 2016, p. 88).

Silverstone defende uma mediação crítica que: a) interrogue o contexto de produção, reconhecendo e desafiando a mediação, mas também os seus limites ao se voltar para a representação de atores sociais diversos; b) questione regras estabelecidas, confirmando e contestando os gêneros discursivos nela presentes; c) busque não apenas uma produção melhor apurada, mas também uma recepção mais crítica.

Embora Silverstone não sistematize os elementos para o desafio da mediação, é possível elencar, a partir da leitura de seus textos, alguns caminhos para essa prática. Primeiro, é preciso conhecer e interrogar o contexto e a intenção daquele que inicia a comunicação. Segundo, embora reconheçamos a importância da mediação midiática ou mesmo a impossibilidade de hoje vivermos fora dela, é preciso tanto assumir que ela é necessariamente incompleta quanto evidenciar as estratégias midiáticas atuantes na construção de uma suficiência ilusória na representação do outro (SERELLE, 2016, p. 88).

Em relação ao público, Silverstone afirma que “não é o bastante, para a recepção crítica, relacionar o que se assiste com a vida imediata; é, ainda, fundamental questionar as regras do engajamento midiático e as regras do jogo que são aceitas quando, por exemplo, assiste-se a determinado programa” (SERELLE, 2016, p. 88). Finalmente – e talvez mais importante dentro da perspectiva metacrítica que buscamos demonstrar – “é preciso conhecer e contestar os gêneros e os diversos cruzamentos entre eles. Refletir sobre o modo como eles se naturalizaram socialmente, reiterando lugares de fala, modelos de representação e formas de participação e engajamento da audiência” (SERELLE, 2016, p. 88).

Se em tempos de “metatevê”² – aquela que, além de se valer dos procedimentos consagrados pela “paleotevê” e pela “neotevê”,³ que dizem respeito a processos autorreferenciais fundados na suposta transparência dos discursos, assume a opacidade das linguagens reflexivas (SERELLE, 2009) –, as produções audiovisuais (no caso de *Newsroom*, em formato de série televisiva) partilham com seu público um repertório já consolidado que referencia a própria televisão, podemos avançar no debate propondo a metacrítica como uma forma de mediação. Nos termos propostos por Martín-Barbero (1997) e revisitados por Silverstone (2005), Couldry (2008), Mattoni e Treré (2014), Rincón (2016), a mediação pode ser pensada como um processo que privilegia “os sujeitos e não mais as instituições midiáticas e suas tecnologias. Juntamente se deslocariam as questões da política e da cultura para o lugar de onde se olharia a integralidade do processo de comunicação, ‘desde o receptor’” (SILVA, 2012, p. 108).

É nesse sentido que podemos compreender a *metacrítica midiática* considerando o conceito proposto por Martín-Barbero, ainda na década de 1980, ao afirmar que “o eixo do debate deve se deslocar dos meios para as mediações, isto é, para as articulações entre práticas de comunicação e movimentos sociais, para as diferentes temporalidades e para a pluralidade de matrizes culturais” (MARTÍN-BARBERO, 1997, p. 258). A mediação seria, assim, uma atividade compartilhada, envolvendo reciprocidade e mutualidade entre mídias e audiência, acentuando o caráter *ativo* e *atuante* do público. Desse modo, os efeitos de sentido produzidos pelas práticas midiáticas não são pré-definidos nem pelos produtores, nem pelas próprias obras, mas se constituem na relação entre estas e seus espectadores (no caso das produções audiovisuais). Mais ainda, pelo reconhecimento de que ambos se impactam mutuamente por meio de discursos sociais e culturais:

Em seus últimos escritos, Silverstone entende a mediação como processo transformativo e dialético – embora desigual – (...) que envolve não somente a codificação midiática, mas as diversas formas de decodificação, na interação dos indivíduos com os meios, e a interação entre os próprios indivíduos, grupos e instituições que se utilizam dos recursos simbólicos, providos midiaticamente, em suas ações e relações cotidianas (SERELLE, 2016, p. 79).

² De acordo com Serelle, “o princípio da metatevê, como o das linguagens reflexivas e opacas de modo geral, é a orientação para o código, direcionamento este que deve ser compreendido em espectro amplo, que abrange desde o foco nos processos produtivos dessa mídia (operações de ordem técnica, rotinas profissionais, lógicas de transmissão etc.) ao desnudamento de modos e estratégias do narrar televisivo, sem que essa consciência da enunciação desconsidere os enunciados propagados naquele ambiente” (SERELLE, 2009, p. 171).

³ Conceitos desenvolvidos por Eco (1984) que tratam de processos relativos aos discursos televisivos: “A passagem da paleo à neotevê, nas últimas décadas do século 20, caracterizou-se, como assinala Eco (1984), pela perda da transparência televisiva, processo que implicou a consciência, nas formas da programação, da linguagem dessa mídia, por meio do desnudamento dos artifícios de construção de suas ‘janelas’ para o mundo. Ao assumir discurso cada vez mais autorreferencial e falar do ‘contato que estabelece com o próprio público’ (Eco, 1984: 182), a televisão materializou seus dispositivos técnicos aos olhos do espectador. A visibilidade dada, nesse processo (...) é apenas indício que conduz ao reconhecimento da presença da mídia e de suas rotinas de produção, em oposição a uma noção de apresentação direta da realidade” (SERELLE, 2009, p. 168).

Se o público se encontra *em movimento* e engajado nos processos de produção de sentido, deve também assumir responsabilidade sobre suas ações. É nesse ponto que Silverstone desenvolve os conceitos de “cumplicidade” (engajamento ativo do receptor) e “conluio” (engajamento passivo do receptor), que envolvem tanto a recepção dos produtos como as estruturas de produção, caracterizando-se como zonas fronteiriças e permeáveis uma à outra. Entre distanciamento crítico e contestação colaborativa, por um lado, ou desconhecimento e aceitação acrítica, por outro, podemos perceber a expansão do conceito de mediação e sua função metacrítica, já que, do lado da cumplicidade ativa, não apenas os conteúdos, mas também seus formatos, como apontamos, são questionados por meio da proposição de novos modos de criação e produção midiática.

Para Silverstone, a mediação seria um processo transformativo, múltiplo, ético e assimétrico: “O estabelecimento de uma relação crítica com a mídia deve passar, necessariamente, pelo desafio da mediação, que constitui a comunicação dos meios e que falha no reconhecimento da alteridade e da diversidade” (SERELLE, 2016, p. 89). Torna-se, assim, em diálogo com Couldry, uma possibilidade de resistência aos processos lineares pressupostos na midiaticização engendrada pelas tecnologias da comunicação: “Para Couldry, o conceito de mediação é mais produtor nesse caso porque, no lugar de trabalhar com a ideia de uma única lógica midiática conformadora de todo um espaço social, ele enfatiza a heterogeneidade das relações e das transformações emergentes da relação midiática”, definindo a mediação “como uma resultante de fluxos de produção, circulação, interpretação e recirculação” (SERELLE, 2016, p. 80). Na articulação entre os conceitos de mediação e de metacrítica é que apresentamos uma possível leitura da série analisada neste artigo, visto que ela justamente procura construir uma outra lógica de produção midiática em contraposição com as formas vigentes de telejornalismo, inserindo o público nos estúdios televisivos para criticar a subserviência desses programas à audiência.

NEWSROOM: DA PRODUÇÃO MELHOR APURADA À RECEPÇÃO MAIS CRÍTICA

Antes de criar *Newsroom*, o produtor e roteirista, Aaron Sorkin, já era conhecido por trazer os bastidores para o centro do palco: seu roteiro para *A rede social* (2010) tratava da criação de um dos maiores impérios midiáticos da atualidade, o *Facebook*; a série *West wing* (NBC, 1999-2006, 155 episódios) imaginava os bastidores da Casa Branca; e a série *Sports night* (ABC, 1998-2000, 45 episódios) já tinha como cenário um fictício programa de televisão sobre esportes.

Em novo esforço para trazer aos holofotes o que permanecia no pano de fundo midiático, *Newsroom* trata da equipe ao redor do popular âncora televisivo Will McAvoy, interpretado por Jeff Daniels, em uma angustiante relação de amor e ódio com o

jornalismo e seu público. Em seu episódio inicial, durante um painel político, o âncora abandona a tradicional isenção bem-humorada que garantira seu carinho pelo público após uma universitária questioná-lo por que ele considera os Estados Unidos o melhor país do mundo. Chocando a patriótica plateia, ele nega que os Estados Unidos sejam o melhor país do mundo, citando suas posições vergonhosas em índices de qualidade de vida e pela forma como o debate político se tornou tão polarizado quanto embrutecido. No final de um discurso enfurecido, ele considera porque o país perdera sua grandiosidade do passado: “We were able to be all this things and do all this things because we were informed. By great men, men that were revered. First step in solving any problem is recognizing there is one. America is not the greatest country in the world anymore”⁴.

Como sua epifania foi filmada por dezenas de celulares da plateia incrédula e viralizou na internet, o âncora é afastado e retorna para tentar reconstruir sua carreira montando uma nova equipe ao lado da produtora MacKenzie McHale, interpretada por Emily Mortimer. A nova produtora defende que o âncora siga seu próprio discurso e deixe de lado seu desejo de agradar a audiência, e assuma sua responsabilidade em informá-los, mesmo que isso incomode o público, grupos de interesse, anunciantes e proprietários do canal – receosos dos impactos políticos e econômicos de questionamentos necessários, porém perturbadores. A partir dessa premissa, a primeira temporada de 2012 concentrou-se em grandes acontecimentos reais dos dois anos anteriores, dando voz a críticas – por meio dos personagens ficcionais em cena – contra a cobertura midiática que canais televisivos norte-americanos fizeram na vida real.

Cada episódio pode ser visto como uma lição de pedagogia midiática a partir de um caso exemplar de situação de crise, pois mostra o funcionamento das engrenagens da mídia, critica suas limitações e sugere alternativas ficcionais (mas factíveis, que poderiam ser adotadas de forma plausível por jornalistas reais) que poderiam solucionar os problemas vivenciados. Com isso, a série expõe, critica, reflete e refaz a cobertura jornalística dos grandes eventos, sinalizando ao público como meios hegemônicos permitiram, sem contestação, a circulação de informações insuficientes, descontextualizadas ou propositadamente enganosas.

O terceiro episódio da primeira temporada (“*The 112th Congress*” [O 112º Congresso]) procura apresentar os vícios do telejornalismo a partir de um pecado original, contextualizando historicamente e economicamente as origens das atuais más práticas de reportagem. Em comentário editorial no começo do seu programa *News Night*, o âncora apresenta uma declaração de princípios embalada como *mea culpa*:

⁴ Will McAvoy – *Newsroom*, episódio 1 (“We just decided to” [Nós acabamos de decidir isso]), 1ª temporada (2012).

Will McAvoy: [...] so tonight I'm beginning this newscast by joining Mr. Clarke in apologizing to the American people for our failure. The failure of this program during the time I've been in charge of it to successfully inform and educate the American electorate. Let me be clear that I don't apologize on behalf of all broadcast journalists, nor do all broadcast journalists owe an apology. I speak for myself. I was an accomplice to a slow and repeated and unacknowledged and unamended train wreck of failures that have brought us to now. I'm a leader in an industry that miscalculated election results, hyped up terror scares, ginned up controversy, and failed to report on tectonic shifts in our country. From the collapse of the financial system to the truths about how strong we are to the dangers we actually face. I'm a leader in an industry that misdirected your attention with the dexterity of Harry Houdini while sending hundreds of thousands of our bravest young men and women off to war without due diligence. The reason we failed isn't a mystery. We took a dive for the ratings. In the infancy of mass communications, the Columbus and Magellan of broadcast journalism, William Paley and David Sarnoff, went down to Washington to cut a deal with Congress. Congress would allow the fledgling networks free use of taxpayer-owned airwaves in exchange for one public service. That public service would be one hour of air time set aside every night for informational broadcasting, or what we now call the evening news. Congress, unable to anticipate the enormous capacity television would have to deliver consumers to advertisers, failed to include in its deal the one requirement that would have changed our national discourse immeasurably for the better. Congress forgot to add that under no circumstances could there be paid advertising during informational broadcasting. They forgot to say that taxpayers will give you the airwaves for free and for 23 hours a day you should make a profit, but for one hour a night you work for us. And now those network newscasts, anchored through history by honest-to-God newsmen with names like Murrow and Reasoner and Huntley and Brinkley and Buckley and Cronkite and Rather and Russert... now they have to compete with the likes of me. A cable anchor who's in the exact same business as the producers of *Jersey Shore*. And though business was good to us, *News Night* is quitting that business right now. It might come as a surprise to you that some of history's greatest American journalists are working right now, exceptional minds with years of experience and an unshakeable devotion to reporting the news. But these voices are a small minority now and they don't stand a chance against the circus when the circus comes to town. They're overmatched. I'm quitting the circus and switching teams. I'm going with the guys who are getting creamed. I'm moved that they still think they can win and I hope they can teach me a thing or two. From this moment on, we'll be deciding what goes on our air and how it's presented to you based on the simple truth that nothing is more important to a democracy than a well-informed electorate. We'll endeavor to put information in a broader context because we know that very little news is born at the moment it comes across our wire. We'll be the champion of facts and the mortal enemy of innuendo, speculation, hyperbole, and nonsense. We're not waiters in a restaurant serving you the stories you asked for just the way you like them prepared. Nor are we computers dispensing only the facts because news is only useful in the context of humanity. I'll make no effort to subdue my personal opinions. I will make every effort to expose you to informed opinions that are different from my own⁵.

Além da crítica ao sistema político e à lógica dos operadores de comunicação, preocupados com os índices de audiência a ponto de sacrificar o interesse público para

⁵ Will McAvoy – *Newsroom*, episódio 3 (“*The 112th Congress*” [O 112º Congresso]), 1ª temporada (2012).

satisfazer o interesse do público, o episódio seguinte (o quarto da temporada inicial) apresenta um modelo dessa desconstrução crítica da cobertura midiática e também sua prática corretiva de reconstrução desde seu título: “*I’ll try to fix you*” [Eu vou tentar te consertar]. O próprio herói da série, Will McAvoy, enfrentava uma série de ataques de publicações populares com fofocas sobre sua vida pessoal após confrontar uma repórter dessas publicações com críticas sobre a irrelevância dos dramas pessoais que são explorados pela mídia sensacionalista. Ao mesmo tempo, procura expor erros de outros meios de comunicação em seu programa, como no caso da visita do presidente norte-americano Barack Obama à Índia, que era retratada por jornalistas conservadores citando cifras sem nenhuma fundamentação na realidade: “I think that people who willfully, purposely and gleefully lie to the American people in order to damage someone’s reputation should – like a damaged sex offender – be required by law to come with that warning label for the rest of their lives”⁶.

Durante esse comentário, vemos as telas da sala de edição, exibindo tanto a imagem do âncora em seu discurso quanto a etiqueta de aviso que ele sugere, alertando, abaixo das imagens dos jornalistas e políticos norte-americanos criticados, que essas fontes de informação não podem ser consideradas seguras por terem, no passado, desrespeitado o público ao disseminar informações imprecisas (Imagem 1):

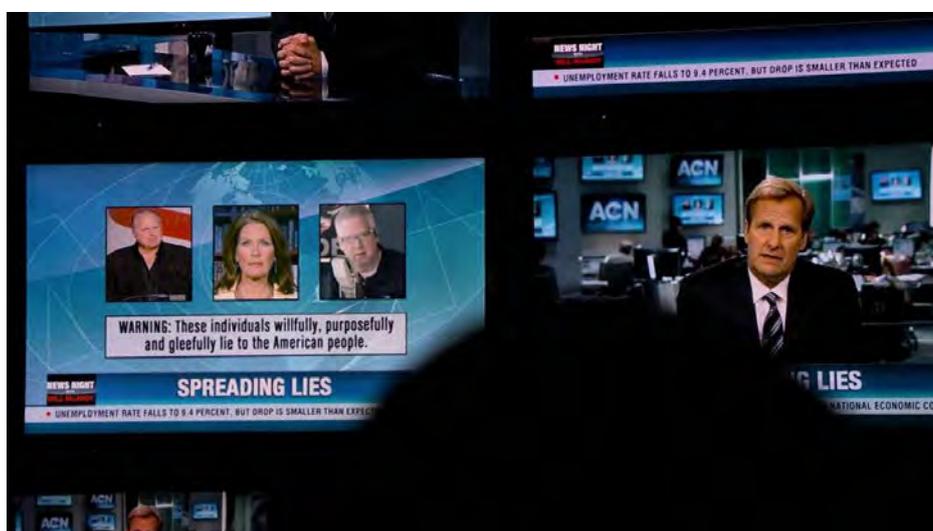


Imagem 1 - Captura de frame (41'14") do episódio 4 (“*I’ll try to fix you*”) da 1ª temporada da série *Newsroom* (HBO, 2012).

A sequência final desse mesmo episódio novamente foca a precisão das informações que necessitam ser apuradas. Durante um momento de conflitos pessoais entre os jornalistas, chega à redação a notícia de um atentado contra a congressista democrata Gabrielle Giffords, do Arizona. Durante a fanática apuração, começam a chegar

⁶ Will McAvoy – *Newsroom*, episódio 4 (“*I’ll try to fix you*” [Eu vou tentar te consertar]), 1ª temporada (2012).

os informes de emissoras de rádio e TV de que a congressista teria morrido após ser baleada, mas a equipe considera que os relatos se baseiam em uma notícia da emissora de rádio NPR ainda sem confirmação, e por isso reluta em publicar a história. Em um dos momentos mais emblemáticos da série, Reese Lansing, o presidente do canal que exibe o programa jornalístico, tenta interferir, demandando que o âncora informe a notícia da morte, para evitar a fuga da audiência em busca de notícias mais atuais em outros canais, e procura escorar-se no produtor Don Keefer, antigo funcionário do programa:

Reese Lansing [presidente da AWM, empresa proprietária do canal de TV]: Every second you are not current, a thousand people are changing the channel to the guy who is. That's the business you're in. MSNBC, FOX and CNN all say she is dead. Don, tell him. Don!
Don Keefer [produtor]: It's a person. A doctor pronounces her dead, not the news⁷.

Ao resistir em repetir o exemplo da concorrência – e ceder ao impulso da audiência e às demandas dos proprietários da empresa – o programa recusa-se a seguir as regras do jogo, denunciando-as como parte do mecanismo que impede o público de ser informado corretamente.

Quando surgem as notícias de que a congressista sobrevivera ao atentado, a prudência da equipe é recompensada: ao resistir às pressões e garantir a precisão de suas informações, esse episódio parabólico sugere o respeito à apuração dos fatos, o respeito ao interesse público e também o respeito aos envolvidos particularmente na história – ainda que a família da congressista tenha realmente sofrido com os relatos de parte dos veículos jornalísticos que reportaram prematuramente sua morte (SHEPARD, 2011, online).

Ao contrário da primeira temporada, as outras duas apresentaram uma linha narrativa maior, com a cobertura de uma grande reportagem em cada uma delas. Diferentemente do modelo inicial, as duas grandes reportagens foram construídas ficcionalmente, apesar de baseadas em casos semelhantes na realidade, o que borrou ainda mais as fronteiras entre real e ficcional, visto que algumas das reportagens menores da segunda e terceira temporadas ainda tratavam de fatos reais ocorridos nos anos anteriores. Apesar de ficcional, a história que amarra a maior parte dos episódios da segunda temporada apresenta uma interessante faceta da capacidade metacrítica dessa série, voltando o foco de sua atenção aos erros e imprecisões cometidos pelos seus próprios personagens.

Durante os episódios iniciais da segunda temporada acompanhamos a apuração de uma denúncia fictícia de que as forças armadas dos Estados Unidos teriam usado ilegalmente gás sarin – banido pelas leis norte-americanas e pelas convenções internacionais que vetam o uso de armas químicas – durante o resgate de soldados em um vilarejo no Paquistão. Uma série de pequenos deslizes inocentes é cometida,

⁷ *Newsroom*, episódio 4 (“*I’ll try to fix you*” [Eu vou tentar te consertar]), 1ª temporada (2012).

culminando com a edição manipuladora de entrevista com um general que não confirmara o uso de gás sarin nessa missão – mas que, devido aos cortes promovidos intencionalmente por um dos produtores do programa, dá a impressão de confirmar o que não havia acontecido. Quando a reportagem é exibida e a fonte aponta a deformação de suas palavras, a equipe é ameaçada com processos pelo governo norte-americano e por parte do jornalista que fora demitido quando sua manipulação veio à tona. A segunda temporada acompanha os depoimentos dos jornalistas da equipe a uma equipe de advogados após a veiculação da denúncia inverídica, enquanto, em flashback, reconstrói-se a história da apuração e de seus erros.

É revelador que, durante a apuração, parte da equipe tenha sido deixada de fora dessa investigação para, antes de sua divulgação, poder verificar os dados, refazer os passos de seus colegas e apontar eventuais imprecisões, excessos ou erros que impedissem sua publicação. Essa equipe paralela de checagem atua como uma espécie de “advogado do diabo”, e deve apontar buracos na lógica do caso apresentado, o que pode eventualmente exigir novas investigações ou o arquivamento do caso, caso não seja possível comprová-lo suficientemente. O grupo de autocrítica é chamado de “red team”, uma expressão explicada em diálogo entre a líder dos advogados, Rebecca Halliday, e um dos produtores do programa, Don Keefer:

Rebecca Halliday [advogada]: Why is it called a red team?

Don Keefer [produtor]: The blood cells. White blood cells attack an infection; red blood cells clean it up. You have a group of people investigating a story, they're the white team. Other people are purposely kept out of the loop so that when the white team is ready, they can...

Rebecca: Fresh eyes.

Don: We're supposed to poke holes in it.

R: And where you able to?

D: We...

R: The first red team. You, Kim Harper, Sloan Sabbith. Was anyone able to poke holes in it?

D: No. Other than the made-up interview, it was a solid story.

R: I'm asking if you were able to poke holes on it.

D: This is exactly what I'm talking about. What does it matter?

R: It matters. It matters because there were holes in the story, right?

D: Yeah.

R: Now, Don, a ton of them, right?

D: We didn't see the holes because...

R: Ah! That's institutional failure, right?⁸

O caso pode ser visto como um passo de humildade na construção dos personagens, reduzindo sua idealização heroica (e por vezes romantizada) da primeira temporada épica. Mas é possível perceber, além da reconstrução de seus próprios vícios, uma nova bateria de crítica contra o sistema midiático: de um lado, a “falha institucional” que permitiu uma notícia incorreta ser divulgada envolveu a imperícia na sua apuração e

⁸ *Newsroom*, episódio 7 (“Red team III” [Time vermelho III]), 2ª temporada (2013).

no insuficiente ceticismo dos jornalistas envolvidos nessa reportagem. Por outro lado, a informação é corrigida por outras instituições – como as fontes, jornalistas da equipe ou de outros veículos, além de agentes governamentais – que procuram apontar suas incoerências e imprecisões. Da mesma forma como, em sua primeira temporada, a equipe procurava fomentar a crítica do público, em papel mediador da produção e da recepção das notícias, agora era, ela mesma, alvo de crítica.

Newsroom pode então ser visto como um “red team” do jornalismo, apontando suas falhas sistêmicas, imprecisões e vícios, assim como revela o processo de mediação em que essas notícias são moldadas pelas fontes, pelas expectativas do público e dos proprietários dos meios de comunicação. O programa ficcional dentro da série (*News Night*) critica as falhas de apuração dos jornalistas e aponta caminhos para melhorar a produção televisiva, mas o seriado como um todo (*Newsroom*) procura aprimorar a recepção por parte do público, incentivando que todos façamos parte do “red team” dos meios de comunicação que consumimos, incentivando uma cultura de crítica do viés midiático e das falhas inerentes a um sistema que, procurando agradar a audiência dentro de cada lar particular, comete tantas falhas com impactos devastadores no espaço público.

À GUIA DE CONCLUSÃO

Ao colocar-se de modo questionador frente ao jornalismo televisivo, além da convocação para que o público assuma legitimamente um posicionamento crítico em relação às mídias, entre fabulação e reconstrução, vemos surgir em *Newsroom* uma nova proposição para o telejornalismo: afastar-se da perspectiva hegemônica que afirma ser possível narrar fielmente os acontecimentos, de modo neutro – fazendo com que os relatos correspondam aos acontecimentos – e instaurar, de outro lugar, o caráter sempre provisório e parcial das interpretações dos fatos possíveis ao jornalismo. Identificamos também aqui a visada metacrítica pretendida pela série.

Ao problematizar o imaginário que o jornalismo tem sobre si mesmo, operando como se propusesse uma forma idealizada de cobertura mais correta ou mais apurada dos fatos, a trama televisiva, justamente por ser crítica, provoca um efeito de sentido diverso: como espectadores que compartilhamos esse mesmo imaginário sobre o jornalismo, somos levados a perceber o engodo de tal ambição, assistindo à cobertura alternativa proposta pela sala de notícias ficcional como *mais uma* possibilidade narrativa, e não a história definitiva sobre o evento narrado.

Colocando em relevo o próprio fazer midiático em formato referencial, e revelando ao público o caráter fabular dessa produção, *Newsroom* nos situa em um ponto de virada para a compreensão de reportagens: as notícias, ao final, possuem sempre uma estrutura

de *ficção*, engendradas que são nas estratégias discursivas. Em vez de reiterar aquilo que supostamente negaria – que ao jornalismo seria possível apreender a realidade e aprisionar o presente –, a série *Newsroom* parece repetir, a cada episódio, que o telejornalismo é, sobretudo, um processo de tradução cultural no qual

o (re)escrito não é nunca original – o que vemos são camadas discursivas que se desdobram em outras, de modo infundável (...). O jornalismo, ao mesmo tempo que se pretende objetivo e imparcial, realiza todo o tempo um trabalho de tradução dos fatos em relatos. Ao contrário do acesso à verdade e à representação fiel da realidade, é um processo de descontinuidades que se inscreve no fazer jornalístico (SILVA; SOARES, 2013, p. 111-112).

Se a *metacrítica* pode ser definida como uma crítica feita dentro das próprias mídias (não apenas de maneira conteudística ou voltada à qualidade dos produtos, mas buscando também a inovação nos formatos e gêneros televisivos), ao realizar tal empreendimento ela não apenas trata de suas produções correntes – operando como uma desconstrução narrativa –, mas possibilita a renovação de suas linguagens, como se uma nova obra pudesse romper e problematizar as anteriores.

Nesse trajeto, algumas perguntas retornam: onde se localizaria a potência crítica das mídias em sua forma metacrítica, nas próprias obras ou no modo de olhá-las? Se os conceitos de autoria e de obra se transformam, qual o lugar da crítica e quem pode fazê-la? Contra a ideia de uma crítica interpretativa concebida como chave de revelação dos sentidos ocultos das obras, poderíamos afirmar que cada espectador se torna, virtualmente, um *espectador crítico*? Ao tomar eventos cotidianos ou banais, muitos deles presentes nos discursos jornalísticos, a série *Newsroom* propõe outra forma de contá-los, apresentando ao mesmo tempo narrativas alternativas e as estratégias, sempre relativas, intrínsecas a qualquer processo de narração, revelando o *como seria* pressuposto nas práticas representacionais.

Desse modo, o que está em jogo na *metacrítica midiática* não diz respeito apenas às imagens representadas pela televisão, mas à exibição dos modos por meio dos quais tais imagens são construídas. A exibição do *como fazer* é pautada por imagens já vistas nas mídias justamente para permitir que o público as reconheça e, assim, possa aprender algo por meio desse reconhecimento. A metacrítica operaria, também, como uma pedagogia e literacia midiáticas, por meio de enquadramentos que recortam a realidade e propõem uma leitura do que é visto, tanto em termos estéticos, quanto políticos.

Se nos perguntamos sobre o lugar de emergência de imagens que desencadeiam um *efeito crítico*, e sobre possíveis obras que possam alcançar tal sentido, notamos que certas produções televisivas voltadas para o debate sobre a televisão se distinguem das demais justamente pela relação que estabelecem com o público. Nessa visada, a crítica da

mídia assumiria seu caráter metacrítico, sendo sempre completada pelo espectador e pelo fechamento de um circuito que se abriria a novas articulações – um entre-lugar em que outras obras surgem ao final do processo, abrindo-se novamente a seus espectadores e às recriações por eles propostas, retomando indefinidamente os processos de criação e circulação dos discursos presentes nas mídias.

REFERÊNCIAS

- COULDRY, N. “Mediatization or mediation? Alternative understandings of the emergent space of digital storytelling”. *New media & society*. v. 10, n. 3, 2008, p. 373-391.
Disponível em:
http://eprints.lse.ac.uk/50669/1/Couldry_Mediatization_or_mediation_2008.pdf.
- ECO, U. *Viagem na irrealidade cotidiana*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- FIGUEIREDO, V. L. F. “Encenação da realidade: fim ou apogeu da ficção?”. *MATRIZES*. v. 3, n. 1, jul./dez. 2009, p. 131-143.
- FRANÇA, V. R. V. “Crítica e Metacrítica: contribuição e responsabilidade das teorias da comunicação”. *MATRIZES*. v. 8, n. 2, jul./dez. 2014, p. 101-116.
- MATTONI, A.; TRERÉ, E. “Media practices, mediation processes and mediatization in the study of social movements”. *Communication theory*. v. 24, n. 3, 2014, p. 252-271.
Disponível em: <http://onlinelibrary.wiley.com/doi/10.1111/comt.12038/full>.
- MARTÍN-BARBERO, J. *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1997.
- PAGANOTTI, I. “O Aprendiz da Profissão Repórter: o ethos da competição/colaboração no lugar dos bastidores”. In: SOARES, R. L.; GOMES, M. R. (orgs.). *Profissão Repórter em diálogo*. São Paulo: Alameda, 2012.
- PAGANOTTI, I.; SOARES, R. L. “Metacrítica midiática: reflexos e reflexões das imagens em *Black mirror*”. In: SOARES, R. L.; GOMES, M. R. (orgs.). *Por uma crítica do visível*. São Paulo: ECA-USP, 2015, p. 37-53.
- RINCÓN, O. “O popular na comunicação: culturas bastardas + cidadanias celebrities”. *Revista Eco Pós*. v. 19, n. 3, 2016, p. 27-49. Disponível em:
https://revistas.ufrj.br/index.php/eco_pos/article/view/5420.
- SERELLE, M. “Metatevê: a mediação como realidade apreensível”. *MATRIZES*. v. 2, n. 2, jan./jun. 2009, p. 167-179.
- _____. “A ética da mediação: aspectos da crítica da mídia em Roger Silverstone”. *MATRIZES*. v. 10, n. 2, mai./ago. 2016, p. 75-90.
- SHEPARD, A. C. “NPR’s Giffords Mistake: Re-Learning the Lesson of Checking Sources”. *NPR Ombudsman*, 11 jan. 2011. Disponível em:

<http://www.npr.org/sections/ombudsman/2011/01/11/132812196/nprs-giffords-mistake-re-learning-the-lesson-of-checking-sources>.

SILVERSTONE, R. “The sociology of mediation and communication”. In: CALHOUN, C.; ROJEK, C.; TURNER, B. (eds.). *The international handbook of sociology*. Londres: Sage, 2005, p. 188-207.

SILVA, G. “Pode o conceito reformulado de bios midiático conciliar mediações e midiatização?”. In: MATTOS, M. A.; JANOTTI JUNIOR, J.; JACKS, N. (orgs.). *Mediação & midiatização*. Salvador: EDUFBA, 2012, p. 108-122.

SOARES, R. L.; SILVA, G. “O jornalismo como tradução: fabulação narrativa e imaginário social”. *Galáxia*. n. 26, dez. 2013, p. 110-121.

_____. “Lugares da crítica na cultura midiática”. *Comunicação, Mídia e Consumo*. v. 13, n. 37, mai./ago. 2016, p. 9-28.

XAVIER, I. *O discurso cinematográfico – a opacidade e a transparência*. São Paulo: Paz e Terra, 2008.

O encontro com o outro no cinema nacional: narrativas sobre a alteridade na ficção

Cíntia Liesenberg (PUC-Campinas/USP)

Eduardo Paschoal de Sousa (USP)

Neste artigo em que a crítica da mídia é orientada pelo olhar dos processos de mediação e construções simbólicas em circulação na arena midiática de nossos tempos, norteia-nos a busca pela problematização dos sentidos colocados em disputa nas produções cinematográficas em que a narrativa fílmica nos permite a apreensão de representações em torno do encontro com a diferença, com interesse mais específico para o cinema nacional contemporâneo. Tomamos como objeto, para isso, o filme *Casa grande* (Fellipe Gamarano Barbosa, 2014), que nos permite uma exploração ampla dessa temática.

Buscaremos analisar, em um primeiro plano, a face “fundamentalmente social” da mediação, isto é, aquela que “implica a constante negociação cultural por meio de táticas do cotidiano” (SERELLE, 2016, p. 76). A partir daí, a análise é pensada sob dois enfoques: aquele voltado para a abordagem da obra como espaço que permite refletir sobre a mediação no interior da narrativa fílmica propriamente dita, mas também outro, que a toma como *locus* de visibilidade e assim de mediação entre mundos possíveis, relações distintas e diferentes formas de ser e viver em sociedade, ainda que em uma narrativa ficcional.

O filme escolhido, nessa ótica, justifica-se pelo olhar de Rancière (2010, p. 79), quando afirma que “a ficção designa certo arranjo dos eventos, mas também designa a relação entre um mundo referencial e mundos alternativos”, o que se relaciona à “distribuição de capacidades de experiência sensorial, do que os indivíduos podem viver, o que podem experimentar”, contribuindo para um olhar ampliado que, a partir e para além da narrativa fílmica, permite pensar as diversas faces do humano como agente no mundo em que se inscreve.

É nesse espectro que o conceito de *representações sociais*, como teoriza Moscovici (2011), vem em nosso auxílio, ao lembrar o caráter de construto que as engendra, diferindo assim de uma esfera social para outra, influenciando a vida dos indivíduos e a “forma como uma sociedade é concebida e experimentada simultaneamente por diferentes grupos e gerações” (MOSCOVICI, 2011, p. 108).

É daí a motivação para seu estudo e para uma análise voltada às relações que se estabelecem a partir das representações colocadas em circulação e visibilidade, pois essas

operam de maneira disciplinar, estabelecem uma ordem, geram reconhecimento e conhecimento, constroem referências, modulam e prescrevem características, comportamentos e respostas. Tornam o estranho familiar e permitem julgamento, estabelecendo o lugar do 'eu' e do 'outro'; do familiar, do adequado e do inadequado a partir de um protótipo padrão, tão mais eficaz quanto mais naturalizado, como também nos lembra o autor (MOSCOVICI, 2011).

Mesmo as transformações, porém, constroem outras representações, outros lugares sobre os quais e nos quais nos situamos e ordenamos nossos posicionamentos no mundo, de onde a importância da problematização das representações erigidas como verdadeiras em um determinado contexto e das relações que se estabelecem a partir daí, moldando os sujeitos em suas formas de ver, ser e estar no mundo.

Diante disso, a escolha do filme *Casa grande* (2014), sob o qual focamos nosso olhar, se justifica por permitir pensar como se constrói o encontro com a diferença ou a alteridade em uma narrativa em que o tensionamento entre representações sociais se colocam presentes de forma intensa no desenrolar da trama, permitindo sua exploração para os fins que aqui se almejam, isto é, para pensar as construções discursivas em torno daqueles que são postos como outros diante de modelos dominantes em nossa sociedade, modelos padrão que se tornam hegemônicos somente à medida da instauração simultânea e recíproca do lugar daqueles dos quais diferem.

Com uma narrativa crítica, *Casa grande* põe em tela questionamentos que evidenciam diferenças, tensionam o papel do outro, discutem sobre sua assimilação ou exclusão, expõe os mecanismos de representação social naturalizados e cristalizados, como também apresenta outras visadas na relação com o outro, na medida em que se desenrola a trama, como se destaca ao longo deste artigo.

Se, para Serelle (2016, p. 84), ao analisar Silverstone, há uma falha em comunicação na mídia quando busca *apagar* o outro, aniquilando aquilo que é diferente, “operando por meio da assimilação completa desse outro; ou em movimento contrário, propõem um abismo absoluto, negando qualquer possibilidade de se estabelecer uma humanidade em comum ou uma forma de proximidade com o outro”, no objeto em estudo, conclui-se por uma cena narrativa que difere de tal crítica, por nos oferecer uma trajetória de exposição de desigualdades, mas, também, deslocamentos e desconstrução de posições dominantes, e atribuição de ação e contestação em lugares inicialmente tidos como minoritários ou dominados.

Essas questões conformaram o olhar que nos orientou nesta pesquisa sobre o objeto a partir de suas representações, tensões e possibilidades de alternância de posições que nos apresenta, no sentido de pensar se o que colocam em cena é uma visão redutora ou múltipla dessa relação entre um 'eu' e seus outros e das implicações de tais visadas em

um contexto social mais amplo em que se situa a obra. Por isso, é importante que se fale um pouco mais sobre ela, para melhor compreensão da análise realizada.

CASA GRANDE

Casa grande conta a história de Hugo e Sônia, um casal de classe média alta, moradores da Barra da Tijuca, no Rio de Janeiro. Junto de dois filhos adolescentes, Jean e Nathalie, vivem em uma casa de alto padrão, com duas empregadas domésticas, Rita e Noêmia, e um motorista, Severino. Eles vêem sua realidade se alterar aos poucos, quando se aproximam de uma crise financeira e têm de demitir o motorista para cortar despesas. A vida dos filhos também se altera, principalmente a de Jean, que passa a ir para o colégio de ônibus e tem de aguentar os amigos comentando sobre a derrocada de seus pais.

A primeira sequência do longa de estreia do diretor Fellipe Barbosa foi uma das mais comentadas na época de seu lançamento, como síntese da representação que o filme buscava questionar. Ela exhibe, em primeiro plano, um homem de meia-idade em uma jacuzzi, bebendo ao lado de uma piscina, à noite, no quintal de uma grande casa, que aparece ao fundo com todos os cômodos iluminados. São três andares, rodeados por um jardim, que dão a dimensão da classe social e do poder financeiro dos seus moradores. Ele se levanta, veste um roupão de banho e caminha com seu copo em direção à casa. A câmera permanece estática, em um plano aberto, enquanto ele começa a apagar as luzes no extraquadro. Sua caminhada até a porta principal da casa leva algum tempo, e ele continua o mesmo movimento: fecha a porta, interrompe a música que tocava, que percebemos agora ser diegética, apaga a luz do primeiro andar e continua, sucessivamente, até alcançar o último – que, por dedução, seria seu quarto. Depois que a última luz se apaga, surge o letreiro do filme: *Casa grande*.



Figura 1 - Fotogramas da sequência inicial de *Casa grande* (BARBOSA, 2014).

A cena de quase três minutos adianta o enredo. Inicialmente, a família leva uma vida economicamente confortável até que se inicia a ruína financeira, que acarreta, primeiramente a demissão do motorista e depois em cobranças em casa, boatos no colégio dos garotos de que os pais são inadimplentes, entre outros sinais de derrocada econômica. Sônia, que até então dava algumas aulas de francês, sem objetivos profissionais mais amplos, vê-se obrigada a contribuir com as despesas da casa e começa a buscar alternativas de obtenção de renda, como a venda de cosméticos de porta em porta.

Essa alteração na forma como a família conduzia suas finanças causa também uma mudança nas relações sociais com os empregados e com seu dia a dia. A primeira mudança brusca, ocasionada pela demissão do motorista, é que Jean passa a ir de ônibus ao colégio, motivo de grande preocupação para os pais, como veremos em uma das sequências analisadas. Essa alteração simples de rotina coloca o garoto frente a realidades que ele desconhecia ou ignorava, a necessidade de olhar para um 'outro' que até então, para ele, não existia.

É interessante destacar que, no início da obra, observamos a reprodução de relações cristalizadas no dia a dia daquela família, figurativas de uma estrutura social sob uma visada de classes dominantes. Ao colocar em tela empregados domésticos que estão o todo tempo presentes na realidade da família, mas em posição periférica, o filme mobiliza a verossimilhança em relação a uma realidade socialmente inscrita. Rancière (2010) discorre sobre essa forma de narrar, necessária às artes que buscam uma aproximação com a realidade: “Verossimilhança não é somente sobre que efeito pode ser esperado de uma causa; ela também diz respeito ao que pode ser esperado de um indivíduo vivendo nesta ou naquela situação, que tipo de percepção, sentimento e comportamento pode ser atribuído a ele ou ela” (RANCIÈRE, 2010, p. 79).

O longa é emblemático ao evidenciar essa relação quando nos apresenta situações e estereótipos passíveis de serem vivenciados para além das telas. Como é o exemplo das tentativas de distinção e exclusão na convivência entre patrões e empregados na vida doméstica, como acontece nas cenas em que Sônia, ao comentar sobre os próprios empregados na mesa do jantar, ou ao confidenciar algo sobre sua família, fala em francês, para não ser entendida pelos funcionários e manter sua privacidade. Indo ao colégio, Jean, ao conhecer uma garota no ônibus, que mora em bairro nobre da cidade, tem a certeza de que ela mora na favela, já que em sua concepção só quem mora ali poderia pegar um ônibus – como se ignorasse que, naquele momento, ele também passou a fazer parte da realidade do deslocamento pelo transporte público. Apaixonado por ela, no entanto, troca carícias e conselhos sexuais com uma das empregadas da casa, como que se preparando para a vida sexual com alguém julgado mais adequado para sua classe.

Esse papel do filme de dar visibilidade, em tela, a concepções sociais que circulam em nosso cotidiano, é um processo essencial de mediação. Como postula Silverstone, “toda comunicação envolve mediação, mediação como um processo transformador, no qual o significado e o valor das coisas são construídos” (SILVERSTONE, 2002, p. 2)¹. Quando a obra se propõe a tensionar essas representações, também altera a forma como esses papéis são construídos em nosso imaginário social. Buscaremos aprofundar, nas próximas linhas, como isso ocorre em *Casa grande*, em sua tentativa de questionar e propor novas formas de representação e de embate do ‘eu’ com um ‘outro’.

DIFERENTES ABORDAGENS NO ENCONTRO COM O OUTRO E A CONSTRUÇÃO DA ALTERIDADE

Para continuar a analisar como se dá o encontro com o outro e a alteridade no longa *Casa grande*, buscaremos destacar algumas cenas e sequências em que isso se torna mais evidente, explicitado por meio das tensões sociais que o filme destaca. Nessas cenas, chamaram nossa atenção diferentes formas de outro retratadas no filme, permitindo-nos categorizações, das quais destacam-se aqui aquelas que nos pareceram mais expressivas no conjunto da obra: a primeira delas trata do *outro domesticado na ordem dominante das coisas*, uma abordagem da naturalização da diferença na desigualdade, mantida por meio da dominação exercida sobre os sujeitos nas suas relações sociais, como já vínhamos abordando até aqui. A segunda – *o outro no mesmo* –, destaca-se quando percebemos que, no interior de um mesmo grupo, aqui considerando a família central da trama, a heterogeneidade entre seus integrantes também se reproduz como diferença a ser subjugada ao dominante, de acordo com aspirações e expectativas atribuídas ao outro, imputando-lhe um julgamento dicotômico ou como modelo exemplar a ser exaltado ou o insignificante, mas em qualquer uma das formas, invisível em sua diversidade. A terceira forma é o *outro imposto*, aquele presente na comunidade em que habitamos, mas que difere de nós e cujo contato aparece como ameaçador ou como confronto, o que ocorre no filme quando a vida da família muda e seus integrantes têm de se abrir a outras formas de viver, não como uma escolha, mas como ônus de uma nova realidade. O quarto ponto trata da *rebeldia dos domesticados*, ou seja, quando o outro colocado em subordinação ao dominante resiste e se rebela, seja continuando ainda na ordem das coisas ou transportando-se para outro patamar, mas, em ambos os casos, colocando em xeque o olhar dominante sobre si. E, por fim, *o outro reconhecido*, isto é, quando a diferença deixa de ser vista como elemento de dominação ou subordinação e passa a ser vivida como diversidade, que amplia as experiências no mundo, o que no filme ocorre quando Jean

¹ “All communication involves mediation, mediation as a transformative process in which the meaningfulness and value of things are constructed”.

passa a ter noção da realidade de vida de seus ex-empregados, desenvolvendo um novo olhar sobre esses outros, como também sobre sua família e sobre si. São esses os aspectos que procuraremos evidenciar a seguir, por meio da descrição e análise de trechos do filme que os ilustram.

O OUTRO DOMESTICADO NA ORDEM DOMINANTE DAS COISAS

Noêmia, a cozinheira da casa, separa o feijão na cozinha enquanto Sônia confere a despensa da casa e reclama que o azeite acabou. Noêmia comenta baixo, em uma provocação, que tudo na casa está acabando, inclusive os valores. A patroa a confronta, pedindo explicações sobre o que acabara de dizer. Elas são interrompidas por Rita, a outra empregada, que está de saída. Sônia se espanta, mas ela explica que vai visitar a tia, no que a patroa interrompe: “assim? Não! Assim você não vai a lugar algum, meu amor, porque eu não consigo viver com esse seu delineador azul. Vou passar um preto nisso, senão não vai dar. Fecha o olho”. Ela pega uma bolsa de maquiagem, retira um cosmético e passa nos olhos da empregada, que permanece estática diante da ação da patroa. Sônia entrega o item para ela: “leva para você, e pelo amor de Deus, só use delineador preto!”. Ela sorri e se despede, aparentemente agradecida.



Figura 2 - Fotogramas de *Casa grande*, aos 64 minutos (BARBOSA, 2014).

Ainda que a cena demonstre uma certa preocupação e aparente proximidade da patroa com a empregada, há uma imposição evidente, uma forma de interferir na maneira como ela se veste, se maquia, usa seu delineador. O que poderia ser uma forma de tratamento carinhosa, demonstra uma relação impositiva: ainda que ela gostasse do azul em seus olhos, não poderia usar, porque a patroa não consegue *viver* com isso. A domesticação do outro, nesse caso, está explícita na relação de submissão da empregada, na sua ausência de escolha, mesmo quando vai sair de folga e não estará mais nos domínios da casa, no expediente doméstico. É o outro que se apresenta, para além dessa cena específica, de diversas outras maneiras, no dia a dia da casa, no lugar do sujeito cordial, a serviço de uma classe, mas cuja vida, para além dessa relação, não importa realmente para aqueles estabelecidos em posições dominantes.

O OUTRO NO MESMO

A família está reunida em torno da mesa do jantar. Eles comentam sobre as intenções do garoto para sua futura profissão. Ele quer cursar comunicação, mas, para o pai, “comunicação é uma piada, isso não é curso de gente séria”. E continuam falando sobre as possibilidades de sua carreira, como direito, economia, engenharia. Uma discussão inicia-se em torno das cotas nas universidades. A filha, que pela primeira vez se manifesta, se diz a favor, mas é ignorada. Ela se dirige a Hugo: “você é a favor, pai?”. Ele continua falando com o filho, como se não percebesse que a garota está ali. A mãe também não dá atenção. Nathalie levanta a voz, pedindo para que seu pai responda ao seu questionamento: “não está vendo que eu estou falando com você, não?”. Ele pergunta o que ela quer, mas a filha pede para que ele esqueça. Ele insiste, e a mãe é que replica a questão: “ela quer saber se você é contra ou a favor das cotas”. O pai responde se dizendo a favor, já que isso ocorre nos Estados Unidos, e não é à toa que eles são a melhor economia do mundo. A música de fundo do diálogo é clássica instrumental. A cena é cortada e, enquanto Hugo pede que alguém à mesa corte um pedaço da carne para ele, o quadro retrata a empregada em segundo plano, sentada na cozinha, cortando uma banana em uma pequena mesa.



Figura 3 - Fotogramas de *Casa grande*, aos 16 minutos (BARBOSA, 2014).

Durante todo o diálogo, é nítida a tentativa do pai de transpor ao filho seus interesses, suas opiniões e suas perspectivas de vida. Ele quer que o garoto faça um curso “de verdade”, que, em sua opinião, lhe garanta um futuro confortável. Busca interferir em suas escolhas e em suas ideias. Ao mesmo tempo, a filha é ignorada o tempo todo e só é ouvida depois de insistir muito, no que pensa ser um assunto espinhoso para a família, as cotas em universidade. O pai busca uma naturalidade na resposta e tenta remediar a atenção à filha, mas é nítida a forma como trata a garota: colocada no patamar da insignificância, pois não se encaixa no modelo projetado pelos pais para um filho de sua classe, posição ou valores.

Nesse contexto, complementa a figuração da personagem o fato de a garota ir muito mal na escola. Enquanto o filho exhibe boas notas ao apresentar o boletim aos pais, ela menciona seu desempenho insatisfatório, mas ainda assim ela é ignorada.

No lugar do filho modelo, Jean responde ainda mais às expectativas dos pais. Em um churrasco com os amigos, tempos depois desse jantar, ele se mostra decidido: irá cursar economia, como o pai já havia sugerido, mas apresenta a carreira como uma decisão dele, já internalizada em sua projeção para o futuro.

Pelo que se observa, de modo geral, a construção do outro na narrativa – ainda que no interior de um ambiente aparentemente do mesmo: a família, a classe social – permite a identificação de ‘outros’ presentes. Daí a ideia do ‘outro no mesmo’, pois ainda que compartilhando ambiente, determinados valores e modo de vida comum, esses outros têm face anulada, subjugada diante do olhar daquele que ocupa, inicialmente, o papel dominante ou de padrões considerados aceitos ou adequados para o grupo.

É o que temos nesses momentos em que o pai enxerga nos filhos o *locus* de suas projeções: seja quando consegue inicialmente que o filho reproduza os desejos e o modo de vida que lhe impõem – fazendo do menino um indivíduo exemplar, somente porque assujeitado –, seja quando rejeitam e não escutam a filha, cuja conduta é dissonante em relação àquilo que dela se espera, invisível no seio familiar. De qualquer forma, como filho modelo ou filha rebelde, nos dois casos os sujeitos são anulados diante daquilo que sobre eles depositam seus pais.

No entanto, como em outras relações presentes no filme, vale destacar os deslocamentos em relação aos lugares de poder apresentados, sendo desconstruídas ou desvalorizadas no percurso narrativo da obra. Se no início temos momentos em que o pai aparece para o filho como o lugar do ideal de eu, no sentido que lhe atribui Freud (1997), engrandecido e enaltecido, a ponto de ver-se anulado como sujeito para atender aos desejos daquele, a situação se altera no percurso da obra, com o filho buscando um novo espaço em que passa a sentir-se em casa e a filha ganhando voz no seio familiar.

O OUTRO IMPOSTO

Hugo separa, em seu *closet*, uma nota de dez reais de um grande bolo de notas de cem, que esconde em meio aos seus paletós. Um corte e, na sequência, ele se senta à mesa do café da manhã, onde já estão Jean e Sônia. Entrega um cartão ao garoto: “Jean, olha aqui, ó, oitenta reais nesse cartão, dá para duas semanas, tá?”. A mãe pergunta se ele sabe onde descer do ônibus, e o pai confirma, explicando melhor como o garoto tem que proceder para descer do coletivo, puxando a cordinha para dar o sinal. A empregada, no extraquadro, intervém: “menino, agora tem botão!”. Sônia se espanta: “ah é? Então, Jean, entra no ônibus vai para a frente do botão e aperta o botão na hora, tá?”. Nathalie se senta e recebe um bom dia seco da mãe; os demais a ignoram. O pai confirma se o celular do filho está carregado e lhe entrega a nota de dez reais que retirou do armário: “eu vou te dar mais dez reais para você guardar no bolso em caso de assalto, tá?”. A mãe explica: “esse é o dinheiro do ladrão. Se vierem te assaltar, dá esse dinheiro e não discute”.

Esse é só o primeiro procedimento para que o garoto chegue em segurança no colégio. Nas cenas seguintes, ele está caminhando no centro da cidade, mas é seguido a distância pelo pai, que verifica se o filho está sendo prudente e realizando o caminho da forma correta. Ele se despede a distância e embarca no ônibus. Seu olhar é meio confuso e ele fica assustado quando um rapaz se senta ao seu lado. Olha com receio, até encará-lo discretamente. O homem percebe que está sendo observado e Jean deixa transparecer um grande incômodo com a situação, com um grande suspiro, como se tentasse naturalizar o momento.



Figura 4 - Fotogramas de *Casa grande*, aos 26 minutos (BARBOSA, 2014).

Jean não consegue disfarçar o constrangimento diante da estranheza e desconfiança que lhe causa o sujeito ao lado. A imposição de um outro desconhecido e o confronto com essa diferença assusta, em um embate de natureza simbólica entre a imagem construída do outro e de si, ainda como o menino imaturo e indefeso, mas que ao longo da trama amadurece e se reposiciona.

A REBELDIA DOS DOMESTICADOS

Aborrecida com a instabilidade e a mudança na realidade da casa, Noêmia dá a entender em uma conversa com a patroa que as coisas ali não estão certas e que há muito acontecendo sob aquele teto. Confrontada por Sônia, ela confessa ter visto, dias antes, uma camisinha usada no lixo da casa. Como Rita havia saído para seu dia de folga, Sônia decide investigar seu quarto, como se ela fosse a suspeita mais óbvia. Abre a porta do quarto da empregada, que ficava afastado dos outros cômodos da casa, com uma chave, em atitude invasiva. Começa a vasculhar: primeiro uma pequena caixa, depois um estojo, encontra em uma caixa redonda uma máquina fotográfica e algumas camisinhas na gaveta do criado. Por fim, entra embaixo da cama e retira de lá um recipiente de madeira, onde estão fotos da empregada na casa: de biquíni, posando na piscina, sem roupa tomando sol no quintal, fotos sensuais na churrasqueira, sentada ao piano com roupa íntima e toalha na cabeça, depois na escada, por último nua no *closet* de Hugo e na cama do casal.

O que é motivo de riso para Sônia, de repente se transforma em decepção e raiva. O atrevimento de Rita, que na cena seguinte implora à patroa que não seja demitida, causa

sua saída da casa: “não dá mais, Rita. Eu te tratei como uma filha desde que você chegou aqui. A gente foi construindo um elo, uma relação, e esse elo se quebrou. Eu acho que a gente pode um dia retomar, eu inclusive vou querer continuar recebendo notícias suas. Se você precisar de referência, pode dar meu telefone, desde que você me diga que está verdadeiramente arrependida. Você está arrependida, Rita?”. A empregada, já em prantos, diz que sim, está mesmo muito arrependida, e que aquelas fotos não foram feitas por ninguém daquela família. Sônia pede que a empregada confirme, e ela jura que não. Rita dá as costas e começa a sair, quando decide voltar e indagar a patroa: “a senhora também está arrependida de ter mexido nas minhas coisas?”. A patroa fica sem resposta.



Figura 5 - Fotogramas de *Casa grande*, aos 68 minutos (BARBOSA, 2014).

As fotografias tiradas por Rita, ainda que em sigilo, demonstram a ousadia no enfrentamento à ordem das coisas, uma forma de transcender seu papel naquela família, de tensionar essas estruturas e de se aproximar do papel do que para ela é o outro. Por mais que estivesse arrependida com a situação, com o risco óbvio de perder o emprego, ela não deixa de marcar uma nova posição, que mesmo Sônia não esperava, ao cobrar desculpas pela privacidade invadida, o que seria muito natural se fosse o contrário e talvez gerasse uma revolta muito maior. Essa rebeldia não é um atrevimento, mas uma reivindicação e a cobrança de um novo olhar, sobre si, ao inverter a ordem estabelecida das coisas.

O OUTRO RECONHECIDO

Ao final do filme, quando desiste de prestar o vestibular e sai no meio da prova, Jean caminha até um ponto de ônibus e pega um transporte coletivo. Ele não conta para os pais aonde está indo. Ele fica em silêncio durante o trajeto, até chegar ao ponto final e perceber que está sem dinheiro. O cobrador questiona: “e com essa cara de *playboy*?”. Eles liberam o garoto, e indicam o caminho para a casa de Severino, antigo motorista da família. Jean caminha por uma comunidade carioca, entra em alguns becos estreitos. As casas são coladas e os fios de energia expostos no meio da rua, asfalto de barro. Depois de alguns planos nesse trajeto, chega até uma casa e empurra a porta. Ouve uma música instrumental vindo de dentro da casa. Alguém abre a porta: é Noêmia, a cozinheira que havia se demitido. O garoto não entende o que ela estava fazendo ali, mas ela diz que mora ali e apresenta suas três filhas a ele: duas aparentemente com a mesma idade e uma mais nova, que ela diz ser filha de Severino. O antigo motorista abraça o garoto, que começa a chorar copiosamente.

Depois de uma sequência dramática, em que os pais e a irmã de Jean levam um trote de criminosos que diziam estar com o garoto, ele aparece em um baile de forró, com uma banda liderada por Severino, que canta e toca triângulo. O rapaz se levanta e vai até Rita, que está maquiada e vestida para a festa. Ela se surpreende com ele ali: “ficou com saudade, foi?”. Ele diz que sim e eles se cumprimentam com beijos no rosto. Ela o convida para dançar forró. Eles dançam bem próximos. Um corte e na cena seguinte já é de manhã. Jean e Rita estão deitados na cama. Ele se levanta, nu, tira a coberta de cima dela e beija seu corpo. Ela também está nua e assim permanece, dormindo. Ele veste uma cueca, pega um cigarro, caminha até fora da casa e abre a cortina da janela que fica em cima da cama. Senta-se, observa Rita e o bairro. Ele esboça um sorriso, olha para cima e assim termina a obra.

Podemos dizer então que, do menino espelho do pai para o rapaz em busca de um caminho próprio, bem como de sua acolhida no ambiente daqueles que foram empregados de sua família, podemos observar a reconstrução das relações de alteridade em um percurso narrativo que entrecruza ou justapõe o reconhecimento do outro em sua singularidade e significância na medida da desconstrução, reconstrução e reconhecimento de si.

Pontos cegos dessas relações ganham agora significado no reconhecimento mútuo em que o sujeito se coloca sob a tutela de uma relação de reciprocidade. “A alteridade encontra seu ápice na mutualidade” (RICOEUR, 2006, p. 263), ainda que uma dissimetria originária e irredutível se faça presente e garanta a riqueza do encontro entre o eu e o outro (Ibid., p. 270).



Figura 6 - Fotogramas de *Casa grande*, aos 105 minutos (BARBOSA, 2014).

A TRANSIÇÃO DO LUGAR DO OUTRO A PARTIR DO ARCO DRAMÁTICO DA NARRATIVA

Tomando o filme como conjunto, podemos dizer que se observam diferentes momentos de encontro com o outro presentes na narrativa. Landowski (2002)² contribui com nosso olhar quando distingue entre as figurações do outro aquela em que esse é definido por sua dessemelhança, visto como estrangeiro, o marginal, o excluído. Outro cuja presença é incômoda em maior ou menor grau, como um problema de sociabilidade na coabitação do dia a dia, em que a presença empírica da alteridade, apesar da convivência, nem por isso “tem necessariamente sentido, nem sobretudo o mesmo sentido para todos” (LANDOWSKI, 2002, p. XII). Soma-se a essa dimensão aquela do outro visto como um mediador no encontro de nós mesmos.

Desta vez, em vez de olhar para outrem de fora, colocando-se diante dele numa relação cara a cara – identidade contra identidade –, o sujeito se descobre, ao contrário, a si mesmo, desde que se torne o outro interiormente presente, ou pelo menos esforçando-se para isso. Um tornar-se, um querer estar – estar com o outro, no andamento do outro – substitui a certeza adquirida, estática e solipsista de ser si mesmo (Idem).

² Ele nos fala ainda do outro presente pelo vazio de sua ausência, como “o termo que falta, o complementar indispensável, o inacessível, aquele que, imaginário ou real, cuja evocação cria em nós a sensação de uma incompletude ou o impulso de um desejo, porque sua não-presença atual nos mantém em suspenso e como que inacabados, na espera de nós mesmos (Idem). Este pode ser visto também em cenas específicas do filme, como na relação do garoto com a namorada. No presente momento do artigo, destacam-se as duas principais figurações que acreditamos contribuíam para um olhar mais global da obra analisada.

Essas relações com o outro, destacadas pelo entendimento de Landowski, como também o temos, acima, com Ricoeur, apresentam-se para nós como uma possibilidade de leitura na trama principal que amarra a narrativa, e assim do objeto de maneira geral, tomando o percurso de Jean como fio condutor: desde seu lugar no seio familiar incorporado como grupo de referência e preparado para reproduzi-lo (e em que o outro ocupa lugar da diferença como apêndice na convivência diária – invisível como sujeito, pouco significativo – ou como o estranho, incômodo); passando pelas desconstruções simbólicas em torno do grupo dominante, à busca de um novo espaço em que, como sujeito torne-se mais presente para si mesmo, pelo convívio em um mundo que ganha sentido no encontro, na proximidade e convivência com o outro, reconhecido em sua singularidade e valorizado como tal.

Tal deslocamento se opera, no entanto, à medida dos acontecimentos, que permitem inversão ou transformação das relações, em que não apenas valores e posicionamentos dominantes são colocados em xeque, mas também porque, usando novamente as ideias de Landowski (*idem*) em nosso auxílio, o outro – aquele que o grupo de referência define como tal – recorre e encontra, ele próprio, maneiras de se posicionar e dar sentido à própria alteridade, gerando presença efetiva, novas visibilidades em torno das representações sobre si, como possibilidade e efetivação de relações de reconhecimento mútuo.

É assim que podemos afirmar que o outro torna-se também um elemento mediador, quando o entendemos como um gerador de reconhecimento e produção de significados no encontro e convivência entre os sujeitos em seu cotidiano, ao considerarmos, como Silverstone (2002, p. 3), que a mediação é “um processo de transformação no qual o sentido e valor das coisas são construídos”.

Ao considerarmos o conceito de mediação como um processo transformador, nos parece ainda que, quando o encontro com a diferença e o outro se problematiza a partir da ficção, como um espaço verossimilhante em relação ao cotidiano vivido, ainda que nela se crie um universo próprio, possibilita-se uma reação catártica por parte do espectador, que projeta essa construção em tela para as possíveis – desejáveis ou indesejáveis – realidades que poderiam ser transpostas para seu contexto social, operando como espaço de ampliação e questionamento das representações e relações dos sujeitos no mundo.

É pelo exposto que entendemos também a relevância da crítica da mídia sob o olhar do conceito de mediação – como campo que permite a problematização das questões sociais de forma ampla, considerando que a mídia constitui-se atualmente como *locus* privilegiado de visibilidade para o tensionamento das relações com o outro; relações que envolvem conflitos, mas também que são a tônica da riqueza do tecido social (SERELLE, 2016) e que, em nosso entender, precisam ser evidenciadas em sua complexidade para que

não prevaleçam nesse espaço visadas que apenas ratificam posições de poder e hierarquias dominantes, e assim, sobreponham-se à vastidão das possíveis formas de existência humana, visadas redutoras de nossa presença no mundo.

REFERÊNCIAS

- COULDRY, N. "Mediatization or mediation? Alternative understandings of the emergent space of digital storytelling". In: *New media & society*, v. 10. London: Sage, 2008, p. 373-391.
- FREUD, S. "Sobre o narcisismo. uma introdução". In: FREUD, S. *Edição eletrônica brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro: Imago Editora, CD –ROM, 1997, versão 1.0.
- LANDOWSKI, E. *Presenças do Outro*. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- MOSCOVICI, S. *Representações sociais: investigações em psicologia social*. Petrópolis: Vozes, 2011.
- RANCIÈRE, J. "O efeito de realidade e a política da ficção". In: *Novos estudos Cebrap*, São Paulo, n. 86, mar. 2010.
- RICOEUR, P. *Percurso do reconhecimento*. São Paulo: Edições Loyola, 2006.
- SERELLE, M. "A ética da mediação: aspectos da crítica da mídia em Roger Silverstone". In: *Matrizes*, v. 10, n. 2, mai./ago. 2016, p. 75-90.
- SILVERSTONE, R. "Complicity and collusion in the mediation of everyday life". In: *New literary history*, 2002, 33. p. 761-780.

Mr. Robot, a ilusão cibernética da figura do Outro

Bruna Lapa (PUC Minas)

Glória Gomide (PUC Minas)

Mr. Robot, série criada em 2015, e com alguns episódios dirigidos por Sam Esmail, teve seu piloto lançado em várias plataformas digitais, levando a visualização de 2,7 milhões de espectadores, antes da temporada oficial. O seriado trata a figura do Outro como personagem principal. Toma o espectador como “amigo imaginário”, e, portanto, dialoga com ele. Desde as primeiras cenas vemos um hacker que transita entre uma corporação de segurança cibernética internacional e um escritório clandestino que hackea o mesmo tipo de organização na qual trabalha. São duas vidas autônomas e contraditórias – utopia e distopia.

Elliot Alderson, engenheiro de segurança, *expert* em computação é um guerrilheiro, hacktivista ou anti-herói do Bem, como na maioria dos seriados contemporâneos. Nas madrugadas insones ele invade computadores de pessoas próximas, amigos e criminosos, como pedófilos. Tendo como alter ego Mr. Robot, representado por um técnico de computação dos anos 1990, mantém-se como fiel da balança entre os dois lados de sua existência.

Na literatura universal, esse *plot* é usado em um dos contos mais famosos de Edgar Allan Poe, *William Wilson*, assim como em *Mr. Robot*. Nos dois casos há um espelhamento, ou melhor, um outro na construção da identidade. Em *William Wilson*, o próprio título denuncia a narrativa: WILL I am WIL son ou Will, I am Wilson. Não há como não perceber, episódio a episódio, que também em *Mr. Robot* são mais que alter egos, mas que um é o outro, o que não impede a curiosidade do espectador em saber o que acontecerá.

Essa curiosidade e a tentativa de colocar-nos como espectadores extasiados nos leva a seguir em frente. Não é um suspense objetivo para o aficionado de Segundo Nível, como diria Eco. O leitor de Segundo Nível encontrará a provocação de sempre buscar o que está nas entrelinhas do texto, audiovisual nesse caso, utilizando-se dos seus variados níveis de conhecimentos e experiências adquiridos como espectador/leitor. Assim, nesses tipos de repetição, o dito “suspense”, nada impede que “surjam as condições para uma realização do valor estético” (ECO, 1989, p. 129), como acontece em outras manifestações classificadas, erroneamente, como de maior valor artístico do que as de um seriado.

No caso de *Mr. Robot*, há uma ambiência esquizofrênica que define claramente a dualidade ou duplicidade das personagens principais. Numa evidência mostra-se o dualismo de Elliot: viciado em morfina e em Suboxone, droga que anula os efeitos da primeira. Ele se imagina sempre no controle de suas emoções e ações. Inclusive, segundo o *showrunner* Robert McKee:

a razão para procurarmos o Centro do Bem é que cada um de nós acredita que somos bons ou certos, e queremos nos identificar com o positivo. Lá dentro de nós, sabemos ter falhas, talvez algumas sérias, até mesmo criminosas, mas de alguma maneira achamos que, apesar disso, nosso coração está no lugar certo (McKee, 2013, p. 326).

Um dos princípios fundamentais da alteridade é que o homem na sua vertente social tem uma relação de interação e dependência com o outro. Assim, a alteridade implica na capacidade de um indivíduo colocar-se no lugar do outro, em uma relação baseada no diálogo e na valorização das diferenças existentes.

Um dos fatores que nos coloca em determinados grupos são consequências de construções de identidade, formuladas não apenas pelo modo como nos enxergamos, mas, principalmente, pela forma como o outro nos percebe. Só existimos porque alguém nos repara. Isto ocorre porque a assimilação de nossa identidade é um dos fatores mais importantes: é a diferença evidenciada no instante em que nos relacionamos com os demais; é na alteridade, e por ela, que nossa identidade é desenvolvida de forma eletiva.

Partindo do ponto de que é impossível nos eximir da nossa sociabilidade fundamental, entendendo que não existimos sem interpelar e ser interpelado pelo outro, Judith Butler (2015) reconhece que, ao reconhecer o outro, somos potencialmente reconhecidos, e a maneira com que oferecemos o reconhecimento é potencialmente dada para nós. Recorrendo a Hegel, Butler afirma que

o reconhecimento se torna o processo pelo qual eu me torno outro diferente do que fui e assim deixo de ser capaz de retornar ao que eu era. Desse modo há uma perda constitutiva no processo de reconhecimento, uma vez que o “eu” é transformado pelo ato do reconhecimento. Nem todo passado é apreendido e conhecido no ato do reconhecimento; o ato altera a organização do passado e seu significado ao mesmo tempo que transforma o presente de quem é reconhecido. O reconhecimento é um ato em que o “retorno a si mesmo” torna-se impossível também por outra razão. O encontro com o outro realiza uma transformação do si mesmo da qual não há retorno (BUTLER, 2015, p. 41).

Vê-se que o Outro, na série, é muitas vezes o invasor ou o espelhamento do eu. Só a alteridade é capaz de nos fornecer uma gama de singularidades que formulará nosso sentimento de individualidade – ou de negação primitiva, causa de estranhamento. *Mr. Robot*, a personagem, é o invasor de Elliot, e, ao mesmo tempo, seu espelho.

MR. ROBOT, ANONYMOUS E O HACKTIVISMO: A INSPIRAÇÃO DO REAL

Mr. Robot relata a história sobre um grupo de hackers idealistas que em um complô ingênuo tenta destruir o capitalismo e quebrar a hegemonia econômica através de programas de computador. Criando a “*fsociety*”, um pequeno grupo anarquista, acredita que através de seus conhecimentos levará à decadência econômica mundial, zerando os débitos de toda a população do planeta. Para isto deveriam destruir E.Corp., maior corporação mundial do sistema financeiro, a qual denominam *Evil Corp*, a organização do “mal” capitalista. Assim, conseguiriam desmontar a permanência mencionada por Hannah Arendt, quando diz que

somente quando a riqueza se transformou em capital, cuja função única era gerar mais capital, é que a propriedade privada igualou ou emulou a permanência inerente ao mundo compartilhado por todos. Essa permanência, contudo, é de outra natureza: é a permanência de um processo e não a permanência de uma estrutura estável (ARENDR, 2001, p. 79).

A discussão da série não é saber se é possível que hackers destruam o sistema financeiro do mundo, mas talvez o que aconteceria se isso de fato ocorresse. □ Demonstra ainda o cenário antagonico entre as instituições. Enquanto as organizações profissionais internacionais são vistas em ambientes azulados, demonstrando a alta tecnologia, em contrapartida o “aparelho” de Elliot e Mr. Robot é uma velha loja de fliperamas, sempre mostrado em tons quentes, lúdicos e amadores.

O seriado nomina os episódios sempre em termos binários ou em arquivos *torrent*, utilizando-se de underlines ao invés de espaços, como por exemplo, capítulo 1.0_hellofriend.mov; 1.1_ones-and_zeroes.mpeg, em uma metalinguagem divertida. Logo, o episódio 1 é o 0, o 2 é o 1 e daí em diante. Inclusive há uma fala de um dos “guerrilheiros” ironizando os roteiristas contemporâneos: “Aposto que tem algum roteirista se esforçando para escrever um filme que arruinará a ideia que a geração atual tem da cultura hacker”.

Ironicamente, pelos créditos apresentados na tela, um dos coprodutores da série é a *Anonymous content* braço da *Universal cable productions*, produtora de filmes criada em 1999. Apesar da não confirmação do *showrunner*, Sam Esmail, houve uma colaboração do Coletivo Anonymous, comunidade online descentralizada, que atua de forma anônima no hacktivism colaborativo e internacional, promotora de ações a favor da liberdade de expressão.

A saga do grupo hacker Anonymous é um dos capítulos mais fascinantes da curta história da internet. A organização, formada principalmente por jovens dos Estados Unidos e do Reino Unido, realizou uma sequência de ações espetaculares nos últimos anos

que incluiu a derrubada dos sites do FBI e do Departamento de Justiça dos EUA, e de empresas como a Mastercard e a Visa¹.

Segundo Parmy Olson, em *Nós somos Anonymous: por dentro do mundo dos hackers*, (OLSON, 2014) percebemos que o roteiro de *Mr. Robot* foi provavelmente baseado em um dos casos “clássicos” de perseguição aos hackers do grupo. E vice-versa.

Em 2009, Aaron Barr, ex-militar norte-americano, criou uma empresa de segurança digital, a *HBGary* subsidiária de uma organização maior, a *HBGary Federal* especializada em vender serviços ao governo. Barr ministrava cursos de treinamento de mídia social para executivos. “As aulas não eram sobre como manter amizades no Facebook, mas sim como lançar mão das redes sociais, Facebook, LinkedIn e Twitter, para obter informações sobre pessoas – como ferramentas de espionagem” (OLSON, 2014, p. 6). Em 2010, conseguiu, como clientes, organizações jurídicas poderosas, como a *Hunton & Williams*, que precisavam de ajuda para lidar com adversários, como por exemplo, o *WikiLeaks*, o qual havia insinuado a aquisição de uma coleção valiosa e confidencial de dados do *Bank of America*.

Barr e duas outras empresas de segurança fizeram apresentações em Power-Point nas quais propunham, entre outras coisas, campanhas de desinformação para desacreditar jornalistas que apoiavam o *WikiLeaks* e ataques cibernéticos ao site do *WikiLeaks*. Desencavou seus perfis falsos no Facebook e mostrou como podia espionar os adversários, “adicionando” os próprios funcionários da *Hunton & William* e coletando informações sobre suas vidas pessoais. A empresa jurídica pareceu interessada, mas em janeiro de 2011 nenhum contrato havia sido lavrado ainda, e a *HBGary Federal* precisava de dinheiro (OLSON, 2014, p. 6-7).

Além disso, resolveu dar uma palestra em um simpósio para profissionais de segurança cibernética, quando revelaria como através de sua espionagem de mídias sociais conseguiu informações sobre um grupo até então misterioso, o *Anonymous*.

Os membros do *Anonymous*, ou *Anons*, chamados de *hacktivistas* – hackers com mensagem ativista, acreditam que todas as informações devem ser livres, e caso alguma organização ou indivíduo discorde disso, podem invadir seu site. Não têm liderança e seus membros não se conhecem pessoalmente. Suas regras são simples e diretas: não falar sobre o *Anonymous*, nunca revelar sua identidade verdadeira e não atacar a mídia, já que ela é potencialmente fornecedora de mensagens. Apesar de o anonimato ser uma das regras, o grupo se multiplica exponencialmente e corre riscos cotidianos, postando em qualquer suporte midiático palavras de ordem como “Somos *Anonymous*”, “Somos Legião”, “Não perdoamos”, “Não esquecemos”, “Esperem por nós”.

¹ “O grupo hacker que derrubou FBI e Mastercard”. Disponível em: <http://link.estadao.com.br/noticias/geral,o-grupo-hacker-que-derrubou-fbi-e-mastercard,10000032123>.

Aaron Barr, ingenuamente, ou por excesso de confiança, resolveu se envolver com o grupo espreitando salas de bate-papo, criando vários *nicknames* em todas as redes sociais, fingindo-se ser um recruta em potencial. Fez “amigos” no Facebook com pessoas que diziam apoiar o Anonymous. Escreveu um documento com todas as informações que havia coletado e o mandou através de e-mail para a sua matriz e alguns clientes. Além disso, divulgou, através de uma de suas personas nas redes, que em tal simpósio seriam divulgadas informações fundamentais sobre os Anons. Era sua forma de atrair a atenção para a tal conferência.

Afirmando que o grupo tinha uma hierarquia, deu uma entrevista ao *Financial times*, o qual publicou a reportagem em uma sexta-feira, dia 4 de fevereiro de 2011 com a seguinte manchete “Ciberativistas ameaçados de prisão”. Enquanto o FBI lia a matéria, um grupo de três hackers de locais diferentes do mundo se reunia em uma sala de bate-papo, convidados por uma quarta pessoa. E resolveram revidar. Ora, nunca tiveram hierarquia!

Invadiram todo o sistema de Barr, desde todas as suas contas pessoais – inclusive as falsas, as corporativas, as de sua organização, as de seus clientes e se espantaram com a facilidade que conseguiram fazer isto. Disseminaram todas as suas informações e de sua organização, aquela que deveria proteger as informações dos clientes. Na terminologia hacktivista, agora existia a oportunidade de dar *lulz* – uma variação de *lol*, morrer de rir, do inglês *laugh* ou *loud*, em quem os havia enfrentado e perdido.

[Os hacktivistas] comemoraram as conquistas, reviveram os acontecimentos, riram e sentiram-se invencíveis. Havia “dominado” uma empresa de segurança. No fundo, tinham consciência de que agentes do FBI começariam a tentar descobri-los. Mas, com o passar do tempo, os membros da pequena equipe concluíram que haviam trabalhado tão bem contra Barr que deveriam fazer tudo de novo contra novos alvos, por *lulz*, pelo Anonymous e por qualquer outra causa que surgisse no caminho. Nenhuma presa seria grande demais: uma famosa instituição midiática, uma gigantesca empresa de entretenimento – e até mesmo o FBI (OLSON, 2014, p. 29-30).

Em *Mr. Robot*, os heróis se manifestam como um grupo similar ao narrado. Inclusive quando invadem as redes televisivas e outdoors luminosos, se escondem sob as máscaras de Guy Hawkes, popularizadas pela história em quadrinhos “V de vingança”, de Alan Moore e David Lloyd e pelo filme com o mesmo nome, de 2005, dirigido por James McTeigue e produzido por Joel Silver e pelas irmãs Wachowski.

Ficção e realidade se misturam. O um é o outro que são todos. Acaba-se a identidade pessoal quando uma turba se transforma no um, ou no outro. Assim, através do caso de invasão no universo global vemos que Mr. Robot se apropria do real, além de se apropriar das referências óbvias dos Anonymous. Uma obra de ficção a qual traz nuances claras do presente tão futurista.

ALGUMAS NOÇÕES SOBRE ALTERIDADE E A FIGURA DO OUTRO

A origem epistemológica da palavra alteridade vem do latim, do prefixo “alter”, significando “outro”. Em estado de dicionário, alteridade é classificada como “substantivo feminino que expressa a qualidade ou estado do que é do outro ou do que é diferente”. Pensar em alteridade em um viés social passa pela compreensão de que a vida humana em sociedade se dá em uma relação de dependência e interação com o outro. Para Hannah Arendt (2001), a alteridade se dá por meio da ação e do discurso. Assim, nenhuma vida humana, na medida em que se dedica a alguma ação, é possível sem que haja a presença direta ou indiretamente de outros seres humanos em seu mundo.

As atuações humanas tornam-se possíveis porque os humanos vivem juntos. Sob a visão de Arendt um ser humano que fabricasse ou trabalhasse em algo em uma condição de total solidão no mundo seria um fabricante, mas perderia sua característica especificamente humana. “Uma vida humana sem discurso e sem ação [...] é literalmente morta para o mundo; deixa de ser uma vida humana, uma vez que já não é vivida entre os homens” (ARENDR, 2001, p. 221).

Assim, para a autora, a condição básica da ação e do discurso humano está na pluralidade sob o aspecto duplo de igualdade e distinção. O aspecto da igualdade possibilita a capacidade humana de compreender uns aos outros e os antepassados, de pensar sobre o futuro e prever necessidades dos que virão depois deles. No entanto, é por meio da distinção entre os seres humanos que se faz necessário ações e discursos para se fazer compreender.

Essa distinção humana não é idêntica à alteridade. Nesse sentido, de acordo com Arendt, a alteridade é um lado importante da pluralidade, é o que faz com que nossas definições sejam distinções, razão pela qual não identificamos algo sem diferenciá-lo de outra coisa. Apenas o homem possui uma capacidade humana, portanto, de exprimir essa distinção e distinguir-se. Assim, o ser humano é capaz de comunicar algo além de suas necessidades básicas, comunicando a si próprio. Sendo por meio do discurso e da ação que se revela essa capacidade de distinção própria, assim o homem pode se distinguir do outro. “Esse aparecimento em contraposição à mera existência corpórea, depende da iniciativa, mas trata-se da iniciativa da qual nenhum ser humano pode abster-se sem deixar de ser humano” (ARENDR, 2001, p. 220).

Ainda segundo Arendt, ao falar e agir os seres humanos são capazes de se distinguir-se um dos outros e revelar suas identidades pessoais próprias, construindo quem são e aparecendo ativamente ao mundo humano. Dessa forma, a revelação de quem se é se dá por meio de uma relação de aproximação e distinção com o outro.

A rigor, o domínio dos assuntos humanos consiste na teia de relações humanas que existe onde quer que os homens vivam juntos. O desvelamento do “quem” por meio do discurso e o estabelecimento de um novo início por meio da ação inserem-se sempre em uma teia já existente, onde suas conseqüências podem imediatamente serem sentidas (ARENDDT, 2001, p. 230).

Reconhecendo que a vida humana se dá em um espaço de constante interação e dependência do outro, onde não se pode viver sem interpelação mútua, Judith Butler, em seus estudos sobre gênero realiza reflexões potentes e traz importantes contribuições no estudo acerca de como se constitui identidades, e conseqüentemente, sobre relação com o outro. Butler indaga sobre a pressuposição de uma identidade baseada na permanência de características internas ao decorrer do tempo. “Em que medida é a identidade um ideal normativo, ao invés de uma característica descritiva da experiência?” (BUTLER, 2003, p. 38).

No entanto, se aproximando da visão de Cavarero (1997), a autora reconhece alguns limites ao modelo de reconhecimento recíproco de Hegel. De acordo com Butler (2015), “quem és tu?” é o questionamento central para o reconhecimento, que se volta para o outro. Tal pergunta pressupõe a existência de um outro que não se pode conhecer em sua completude. Assim, em uma leitura de Cavarero, Butler entende que o sujeito não é fechado em si, em um ser interior completo, e que este ao fazer um relato de si, o faz para o outro.

Vladimir Safatle, em uma leitura de Butler que consta como posfácio do livro da autora, salienta que: “O outro não é apenas o que me constitui, que me garante através do reconhecimento de meu sistema individual de interesses e dos predicados que comporiam a particularidade de minha pessoa” (BUTLER, 2015, p. 183). Nessa leitura, só se pode fazer referência a um “eu” em relação a um “tu”. Sem o outro uma narrativa própria não se possibilita. No entanto, a autora salienta que embora cada sujeito deseje e exija um reconhecimento, não somos iguais, não somos como o outro, e dessa forma, nem tudo vale como reconhecimento. “A unicidade do outro é exposta para mim, mas a minha também é exposta para o outro. Isso não significa que sejamos o mesmo, mas apenas estamos ligados um ao outro por aquilo que nos diferencia, a saber, nossa singularidade” (BUTLER, 2015, p. 48-49).

As normas pelas quais busco me tornar reconhecível não são totalmente minhas: elas não nascem comigo; a temporalidade de seu surgimento não coincide com a temporalidade da minha vida. Então, ao viver minha vida como um ser reconhecível, vivo um vetor de temporalidades, uma das quais tem minha morte como término, mas a outra, consiste na temporalidade social e histórica das normas pelas quais é estabelecida e mantida minha reconhecibilidade. De certo modo, essas normas são indiferentes para mim, para minha vida, para minha morte. Como as normas surgem, transformam-se e subsistem de acordo com uma temporalidade que não é a mesma da minha vida, e como, em vários aspectos, elas sustentam minha vida em sua inteligibilidade, a

temporalidade das normas interrompe o tempo da minha vida. Paradoxalmente, é essa interrupção, essa desorientação, da perspectiva da minha vida, essa instância de uma indiferença na sociabilidade, que sustenta meu viver (BUTLER, 2015, p. 49-50).

Desse modo, de acordo com a autora, quando um sujeito auto relata seu discurso não consegue expressar e carregar seu *si mesmo vivente*. Suas palavras são, portanto, interrompidas por um tempo de discurso que não corresponde ao da sua vida. É esta interrupção que colabora com a ideia que o ato de narrar a si mesmo não é fundamentado apenas na figura do eu, pois há toda uma sociabilidade que a envolve e ultrapassa.

Torna-se, assim, impossível pensar na ideia de narrar a si mesmo sem uma estrutura de interpelação, mesmo que o outro não esteja definido ou visível. Quando se faz um relato de si, cede-se este a um outro, interrompendo a sensação de posse. Portanto, o relato de si só se dá por meio da relação com o outro.

Essa interrupção ou desposseção, como nomeia Butler, pode ocorrer de diferentes maneiras. Existe uma norma social que condiciona o que será ou não reconhecível, e não se torna possível fazer qualquer relato fora das normas que governam o humanamente reconhecível. No entanto há sempre algo que escapa à narrativa de um eu. Exemplificando, ela coloca que o eu não é capaz de contar sobre seu próprio surgimento ou condições de sua possibilidade sem testemunhar algo que não presenciou.

Se tento dar um relato de mim mesma, e se tento me fazer reconhecível e compreensível, devo começar com um relato narrativo da minha vida. Mas essa narrativa será desorientada pelo que não é meu, ou não é só meu. E, até certo ponto, terei de me fazer substituível para me fazer reconhecível. A autoridade narrativa do “eu” deve dar lugar a perspectiva e à temporalidade de um conjunto de normas que contesta a singularidade da minha história (BUTLER, 2015, p. 52).

Dessa forma, o relato de si possui o potencial de se desintegrar de várias formas, pois é interpelado por quem narra e por aquele para quem o relato é destinado. O relato torna-se então, parcial, revelando uma opacidade inevitável sobre a questão identitária. Já que não é possível alcançar através do discurso e do relato de si uma visão totalizante do eu. Somos, portanto, em determinados níveis, opacos para nós mesmo e para os outros.

Seguindo esse caminho teórico, tendo consciência da capacidade da opacidade dos relatos sobre nós próprios e nossa identidade, Butler propõe reflexões acerca da ideia de uma ética baseada na nossa cegueira comum em relação a nós mesmos. De acordo com a autora, reconhecer que não somos os mesmos que nos apresentamos em discurso, poderia acarretar em uma postura de maior paciência com os outros, o que poderia suspender a exigência de que todos fossem idênticos. Logo, perceber a própria opacidade é uma forma de abertura ao outro.

Para Butler, suspender a exigência de uma coerência completa da identidade pessoal parece contrariar uma violência ética que nos exige uma manifestação e manutenção de uma identidade pessoal. O que, para quem vive uma linha de horizonte temporal, é uma tarefa dificultosa. “A capacidade do sujeito de reconhecer e tornar-se reconhecido é gerada por um discurso normativo cuja temporalidade não é a mesma da perspectiva de primeira pessoa. Essa temporalidade do discurso desorienta nossa própria perspectiva” (BUTLER, 2015, p. 49). Logo, a relação mútua de reconhecimento se dá sob a condição de uma descentralização e um “fracasso” na tentativa de alcançar uma identidade pessoal. Assim, Butler acredita que possa haver um novo sentido de ética a partir do entendimento desse “fracasso”, o que seria resultado da propensão dos limites do reconhecimento e da opacidade.

Dessa forma, a autora defende que reconhecer a opacidade, nossa e do outro, não a transforma em transparência. Compreender os limites do reconhecimento implica em experimentar os limites do saber. O que, para Judith Butler, pode significar uma disposição para humildade e generosidade, na medida em que reconhecemos que não somos capazes de um conhecimento totalizante acerca da identidade, e que somos também constituídos por uma opacidade em relação a nós mesmos. Portanto, de acordo com a filósofa, em certo sentido uma postura ética se dá ao indagar ao outro “quem és?”, mas sem esperar uma resposta completa e final.

Se a identidade que dizemos ser não nos captura e marca imediatamente um excesso e uma opacidade que estão fora das categorias da identidade, qualquer esforço de “fazer um relato de si mesmo” terá de fracassar para que chegue perto de ser verdade. Quando pedimos para conhecer o outro, ou pedimos para que o outro diga, final ou definitivamente, quem é, é importante não esperar nunca uma resposta satisfatória (BUTLER, 2015, p. 61).

Elliot procura sua satisfação através do Outro e por meio do espectador ao conversar com a audiência, como se quem estivesse assistindo fosse uma espécie de amigo imaginário. Assim, ao narrar a si mesmo, Elliot também se depara com o outro. Butler (2015) ressalta que quando deixamos a pergunta “Quem és?” em aberto e assim não esperamos dela uma resposta satisfatória, fazemos com que a pergunta perdure e deixamos o outro viver. “Pois a vida pode ser entendida exatamente como aquilo que excede qualquer relato que dela possamos dar” (BUTLER, 2015, p. 58).

Dessa forma, em *Mr. Robot*, Elliot Alderson, um programador e hacker vive a ilusão identitária e se espelha em personagens distintas, mas Una – sugerindo uma leve volta ao passado, vide que estamos em uma era de drones e não de robôs do século XX.

REFERÊNCIAS

- ARENDDT, H. *A condição humana*. Rio de Janeiro: Editora Forense universitária, 2001.
- BUTLER, J. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.
- _____. *Relatar a si mesmo: crítica da violência ética*. Belo Horizonte, Editora Autêntica, 2015.
- CAVARERO, A. *Relating narratives*: Londres. Selfhood: 1997.
- ECO, U. *A inovação no seriado*. In: Sobre espelhos e outros ensaios. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.
- McKEE, R. *Story: substância, estrutura, estilo e os princípios da escrita de roteiro*. Curitiba, Arte & Letra, 2013.
- OLSON, P. *Nós somos Anonymous: por dentro do mundo dos hackers*. Barueri: Novo Século Editora, 2014.
- POE, E. A. “William Wilson”. In: *Ficção completa, poesia & ensaios*. Rio de Janeiro, Ed. Nova Aguillar, 1997.
- SAFATLE, V. “Dos problemas de gênero a uma teoria da despossessão necessária: ética, política e reconhecimento em Judith Butler”. In: BUTTLER, J. *Relatar a si mesmo: crítica da violência ética*. Belo Horizonte, Editora Autêntica, 2015.

A mediação do pop: o desarranjo em *Vira lata na via láctea*, de Tom Zé

Cláudio Rodrigues Coração (UFOP/USP)

Thiago Siqueira Venanzoni (USP)

Em março de 2015, em meio a manifestações de cunho conservador que ocorriam em cidades como São Paulo e Rio de Janeiro, a cantora Juçara Marçal realizou um show do seu disco lançado no ano anterior, *Encarnado*, no SESC Belenzinho, em São Paulo. Antes de tocar uma das canções do disco, anotou ao público presente uma ponderação em relação à vida no país naquele momento. Juçara relatava que, em uma de suas idas e vindas em aeroportos pelo Brasil, presa à temporalidade infinita dos embarques, ouviu de duas pessoas que estavam próximas a ela o relato de alívio em não ter que presenciar mais um certo tipo de pessoa naquele local. A mensagem se endereçava a ela, uma das poucas negras presentes naquele espaço, e a única em que essas duas pessoas direcionavam o olhar durante o comentário. A conversa das duas pessoas se deu em um momento de tensões no campo político no país, tensões de modos de se colocar diante do outro. Havia, como ainda há, o surgimento de formas autoritárias na cotidianidade, sujeitos que se impõem e interpelam o outro pelo ódio. A música executada na sequência desse relato, e desabafo, de Juçara atendia às duas situações: o ódio (classe, raça e gênero) estampado no comentário aferido no setor de embarque do aeroporto, e o verão que acabava naquele março tenebroso de 2015. “Não tenha ódio no verão” é música de Tom Zé que está no disco *Tropicália: lixo lógico*, de 2012, e condiciona um certo olhar, entre outras possibilidades de interpretação, justamente em um afeto de vínculo relacional estabelecido nas sociabilidades das cidades brasileiras nas últimas duas décadas.

Artistas como o cantor e compositor Tom Zé parecem se mover no limiar do ideário estético utopista e do diagnóstico das distopias. Há uma precondição, na obra do artista, de que a cultura pop, com suas vinculações a uma indústria de entretenimento cada vez mais sofisticada, sustenta a frivolidade, mas também orienta a discussão dos fenômenos de um caldo cultural absorvido pela presença de novos atores sociais. É como se o estatuto da indústria do espetáculo e suas manifestações embalassem a *consciência de ser no mundo*, em cuja feição a cultura é um valor de resistência, em contrapartida. Com

essa premissa, a arte de Tom Zé quase sempre é ancorada nas seguintes acepções: a herança da ideia tropicalista, o autoexílio e o ostracismo, a experimentação musical, o estudo pormenorizado da cultura musical (a erudita e a popular). Tudo isso embalado por uma espécie de autorreflexão sobre sua arte ante a condição pop.

Depositam-se nessas definições sínteses que fundamentam o artista em trânsito e tensão com o pop. Por exemplo, o álbum *Vira lata na via láctea* (2014) se apresenta, temática e conceitualmente, como um *desarranjo do pop*, ratificando a presença incômoda do *vira lata* no mundo globalizado. Trata-se de uma percepção do papel do brasileiro e um olhar sobre o mundo, em cuja lógica se alojam a cultura do consumo e o pop como emblema maior.

Pretendemos identificar este *local da cultura* de *Vira lata na via láctea*, a partir das seguintes categorias: a *resistência pela arte* e a *reflexão sobre o contemporâneo*. Antes disso, é necessário percorrer o disco no contato com duas questões mais gerais: o *desarranjo* como sintoma de narratividade em Tom Zé e uma temporalidade instruída por um imediatismo, por uma espécie de urgência de participação. Por isso, é importante alertar que o pop se constrói, desse modo, como um tempo marcado no constante e no ininterrupto; apresenta, nesse sentido, uma atmosfera, cujos aspectos podemos apreender em *Geração Y (GY)* (Tom Zé/Henrique Marcusso), canção que abre o disco: “Oh oh Yes!/ wireless/ um ET/ dentro do HD/ mas, além disso/ o ambiente é compromisso/ porque já somos o pós-humano/ e o novo antropomórfico bando, ô”.

Não seria exagero dizer que a motivação artística de Tom Zé é, costumeiramente, parte da interpretação de determinados atores sociais (no caso específico, a propalada geração Y), instaurando-os em um cenário movido de identificação, em que há a adoção melancólica de demandas burguesas (“Oh, e os nossos ideais, ai, quem diria/ No mesmo camburão da burguesia”) e, ao mesmo tempo, as possibilidades de perturbações das identidades a partir da tecnologia, de um novo mundo; do pós-humano¹. Por isso, *Vira lata na via láctea* é um disco de *desarranjo*. Em outras canções, as radiografias se movem aos seguintes questionamentos: *Mamom* (Tom Zé) – a sociedade de consumo; *A boca da cabeça* (Tom Zé) – a batalha da informação; *Papa perdoa Tom Zé* (Tim Bernardes/Tom Zé) – o debate virtual.

O *desarranjo* em Tom Zé é sustentado, em grande medida, pela autorreferência, sobretudo quando retoma o passado em *Irará – Guga na lavagem* (Marcelo Segreto/Tom

¹ Segundo Tomaz Tadeu da Silva, o pós-humano se configura como uma das grandes questões do nosso tempo e, em igual medida, uma das grandes incertezas, pois “onde termina o humano e onde começa a máquina? Ou, dada a ubiquidade das máquinas, a ordem não seria a inversa?: onde termina a máquina e onde começa o humano? Ou ainda, dada a geral promiscuidade entre o humano e a máquina, não seria o caso de se considerar ambas as perguntas simplesmente sem sentido? Mais do que a metáfora, é a realidade do ciborgue, sua inegável presença em nosso meio, que põe em xeque a ontologia do humano” (SILVA, 2009).

Zé), *Irará irá lá* (Tom Zé) –, ou quando propõe o debate sobre questões universais – *Salva humanidade* (Tom Zé). Se as referências ao tropicalismo sempre voltam – *Retrato na praça da Sé* (Tom Zé), *Papa perdoa Tom Zé* (Tim Bernardes/Tom Zé) –, é porque, na costura rítmica do álbum, o aparato conceitual se entrelaça ao componente visual, com o discurso de “projeto musical” moldando um apelo de resistência imediata, suscitado pela emergência da cultura pop, contra a aparência de frivolidade desse mesmo pop.

A CONDIÇÃO DO POP

Ao criticar a frivolidade do pop, Tom Zé se vale da automeação *vira lata*, trabalhando sua ambiguidade, na medida em que esse *vira lata* transcende a condição meramente identitária, e aponta para o reconhecimento em seu modo coletivo, universal, ou seja, o *vira lata* é uma multidão. Não deixa de ser uma associação entre o tónus do *vira lata* em peleja com os condicionamentos da cotidianidade pop. Para Castro (2015), a cotidianidade do pop é marcada por uma temporalidade urgente. Parece-nos que tal emergência dissolve as questões de identidade (no caso específico do *vira lata*) para um decorrente revestimento estético condicionado a uma cultura peculiar.

O pop conforma uma condição metafísica e, assim, um existir inautêntico, no sentido heideggeriano. É um fechamento para o ser, para a dúvida sobre a condição existencial do ser. Longe de isto ser algo negativo, trata-se de uma condição intersubjetiva marcada por uma temporalidade presenteísta, centrada no cotidiano. Em outras palavras, o pop conforma uma cultura do cotidiano (CASTRO, 2015, p. 42).

Desde o primeiro disco, *Tom Zé* (1968), e mais intensamente a partir de *Se o caso é chorar* (1972), o trabalho de Tom Zé problematiza as inquietações cotidianas por meio da crítica ao mundo burguês, sedimentando, desse modo, um questionamento marginal.

Se ele esteve envolvido, nos anos 1970/1980, na controversa pecha de “maldito”, em companhia de artistas como Jorge Mautner, Walter Franco, Jards Macalé, Luiz Melodia e Sérgio Sampaio, é porque a ânsia de advertência ao comezinho do tempo morto burguês do cotidiano parece ter se perdido com um turbilhão existencial que não contemplava, de forma acabada e nítida, os dilemas da própria produção artística e musical em que esteve envolvido (marcadamente experimental), mais dilemas das transformações da música popular brasileira, naquele momento orientada pelo pop globalizado. Em álbuns mais recentes, como *Tropicália lixo lógico* (2012) e, mais especificamente, *Vira lata na via láctea* (2014), há uma busca de entendimento desse processo temporal². Eis uma questão essencial

² Sartre (2012) explica que a temporalidade se afinca em três dimensões: o *passado para si*, o *presente em si* e o *futuro para além*; reitera a noção de duração (o processo da ordem temporal) como elemento básico de apreensão de um universo corporificado pelo *desejo de vida* que suporta o acaso: “A temporalidade geralmente é tida como indefinível. Contudo, todos admitem que é, antes de tudo, sucessão. E sucessão, por sua vez, pode ser definida como uma ordem cujo princípio ordenador é a relação antes-depois” (SARTRE, 2012).

para observarmos *Vira lata na via láctea*: a tentativa de se travestir de síntese do nosso tempo, em meio às roupagem da cultura pop contemporânea, como um dínamo de marcação do tempo em si, do artista em processo, do vira lata transitando na via láctea (fundamentalmente, a percepção do mundo globalizado).

Para que essa configuração se cumpra, pululam no disco símbolos os mais variados: Papa Francisco, Beyoncé, Elis Regina, Paulo Freire e veículos midiáticos do Brasil contemporâneo. Todos a vaticinar, com suas especificidades de representação (a bondade, a beleza, o saber, a vaidade etc.), desarranjos temporais, cujo entendimento do mundo é a inquietação da urgência do presente. É como se o projeto do tropicalismo insinuasse, ainda, o anteparo de imagens corriqueiras do Brasil: na política, nas intempéries das relações e conflitos entre gerações etc. Há, pois, nesse desarranjo, quase paradoxalmente, uma ânsia pop. Para Soares e Vicente:

A vivência pop, no entanto, é ainda mais interessante do ponto de vista teórico e conceitual se pensada nas tensões e atritos com os contextos de origem dos sujeitos. Em outras palavras, é preciso pensar e investigar onde se encontram os vestígios, os traços, os indícios das relações existentes entre a cultura local e um desejo, uma ânsia pop e cosmopolita e de que forma estas tensões originam materialidades interpretativas (SOARES; VICENTE, 2015, p. 228).

Nota-se, portanto, que os pormenores do desarranjo de Tom Zé em *Vira lata na via láctea* estão embaralhados na presença do vira lata diante de certas hostilidades cosmopolitas; a vivência pop do disco se demonstra, assim, no retrato do “preariado”. Na canção *Retrato na praça da Sé* (Tom Zé), desenha-se: “Cada milímetro com luz e calor, dos fios do cabelo aos dedos do pé; quero deixar o retrato exposto na praça da Sé, para que a cidade possa toda te amar”.

É evidente que esse ânimo liga *Vira lata na via láctea* a outros discos do compositor – *Correio da estação do Brás* (1978), *Nave Maria* (1984), *Com defeito de fabricação* (1998), *Jogos de armar* (2000). É preciso acrescentar que as participações especiais no álbum (Criolo, a banda O Terno, Fernando Faro, Tatá Aeroplano, Kiko Dinucci, Rodrigo Campos, Caetano Veloso, Milton Nascimento) são alentadoras de um diálogo que funda o lugar de Tom Zé em determinado circuito de vida cultural. O local da cultura, que localiza em si mediações, liga-se a um clima de manifesto.

Vira lata na via láctea se configura, portanto, como um objeto analítico de um cotidiano marcadamente polifônico (*Banca de jornal*, *Cabeça de aluguel*, *A boca da cabeça*). Nesse sentido, a tematização aparentemente diluída do disco é o seu estatuto estético, a revelar, sobretudo, uma sedimentação dos gestos da vida brasileira em seu

momento atual, como as questões apontadas por Juçara Marçal em seu show. A seguir, uma lista com algumas temáticas trabalhadas no disco:

Geração Y (GY): o contemporâneo;
A quantas anda você: os dilemas de identidade;
Banca de jornal: a crítica cultural;
Cabeça de aluguel: o sujeito em crise;
Pour Elis: o deslocamento temporal tropicalista;
Esquerda, grana e direita: o debate político;
Mamon: a prerrogativa de manifesto;
Salva humanidade: a autorreferência;
Guga na lavagem: a memória;
Irará irá lá: a memória e a experiência;
Papa perdoa Tom Zé: a midiaticização e a metacrítica;
Retrato na praça da Sé: a memória midiática;
A boca da cabeça: a dialética tropicalista;
A pequena suburbana: a síntese do local cultural de Tom Zé.

Os gêneros musicais trabalhados por Tom Zé apontam também um local da cultura, com o atravessamento das ambiguidades da cultura de massa. A característica híbrida faz de *Vira lata na via láctea* uma coletânea calcada na força do pop como motivador das inconstâncias da sociedade de consumo, como já dissemos. As imbricações, por exemplo, entre o sagrado (*Cabeça de aluguel*, *Mamon*) e o profano (*Banca de jornal*, *A boca da cabeça*) sustentam o seguinte argumento de Williams:

Na verdade, não existem massas; há apenas maneiras de ver as pessoas como massas. Em uma sociedade industrial urbana há muitas oportunidades para tais maneiras de ver. A questão não é reiterar as condições objetivas e sim considerar, pessoal e coletivamente, o que essas maneiras de ver fizeram com nosso pensamento (WILLIAMS, 2011, p. 325).

Esses paradoxos são definidores de temporalidades diversas, como bem fundamentadas nas canções *Geração Y (GY)* e *A pequena suburbana*. Trata-se de uma consciência do ser no tempo, cuja projeção do imaginário é esse local da cultura, na presença do vira lata, em uma condição pop cotidiana. Em alguma consonância com as ideias do escritor Nelson Rodrigues, a respeito do nosso “complexo de vira latas”, *Vira lata na via láctea* apreende-se na tentativa de frisar um tempo-espaço: o Brasil de hoje, a periferia latino americana, as distinções de luta de determinados territórios, as nossas

“imperfeições” etc. Ao mesmo tempo em que há uma condição burguesa na existência da nomeada geração Y, existe uma pequena suburbana e seu lugar de fala na escuta social.

O LUGAR DA CULTURA COMO SÍNTESE

Para Bhabha (2010):

O trabalho fronteiriço da cultura exige um encontro com “o novo” que não seja parte do continuum de passado e presente. Ele cria uma ideia do novo como ato insurgente da tradução cultural. Essa arte não apenas retoma o passado como causa social ou precedente estético; ela renova o passado, reconfigurando-o como um “entre-lugar” contingente. O “passado-presente” torna-se parte da necessidade, e não da nostalgia, de viver (BHABHA, 2010, p. 27).

Há nessa ideia específica de “entre-lugar” uma disposição desmistificadora do mundo pop, a nosso ver, no limite das tensões do popular. A tomada de posição do sujeito vira lata institui um valor: a do artista que embala seus narradores a um entrosamento com o “cosmo”, em meio à solidão dos bairros urbanos precários em infraestrutura, nas reminiscências do tempo ido etc. Nesse aspecto, *Vira lata na via láctea* se ancora em componentes estéticos mais abrangentes:

- a) Como síntese dos projetos de estudos de Tom Zé: a reelaboração de uma ideia de contemporaneidade;
- b) Como caderno de anotações da absorção pop: a reflexão sobre suas idiossincrasias;
- c) Como filtro de namoros musicais: a fusão de ritmos e a desconstrução dos gêneros musicais calcados na esteira do rock e do pop.

O lugar que *Vira lata na via láctea* ocupa pode ser problematizado na sua característica de trânsito, mas é emoldurado pela emergência de mundo em um tempo marcadamente veloz³. Se vincularmos isso à premissa de “entre-lugar” de Bhabha, *Vira lata na via láctea* aponta o minimalismo como anseio, como desejo por disputa de narrativas. Nesse sentido, a construção do álbum se assemelha a um fluxo intersemiótico: o diagnóstico das novas gerações, uma espécie de *mea culpa* da geração 1968 e a evidência do vira lata como um agente revolucionário⁴.

³ Aqui mais uma vez é possível remontar o que diz Sartre: “Recorrer à permanência para fundamentar a mudança é, além disso, perfeitamente inútil. O que se quer mostrar é que uma mudança absoluta já não é mudança propriamente dita, porque não resta nada que mude – ou com relação ao qual haja mudança” (SARTRE, 2012).

⁴ O que nos remete à figura do proletário na tradição do pensamento marxista e que numa releitura possível se coloca como um sujeito anti-predicativo, não-fixo, e, dessa forma, um sujeito incômodo na cena social, perturbador das normas humanas; em uma última análise, o inumano, que escapa à moral estabelecida e hegemônica na cultura (SAFATLE, 2012).

Por mais voltas que a tessitura desse fio dê, o que se verifica é um desconcerto, também, da cotidianidade pop.

Se o pop permite a ruptura de fronteiras entre gêneros, públicos e gostos é porque se constitui como presente de si mesmo, uma dinâmica cultural predisposta a viver-seu-tempo e a ser-consigo-mesma, despreocupada dos sentimentos de não-ser que conformam a existencialidade, a experiência existencial, de outras formas culturais (CASTRO, 2015, p. 43).

O *zeitgeist* particular de Tom Zé é consequência de diálogos mais alargados. Para Morin (2011):

A cultura de massa nos introduz em uma relação desenraizada, móvel, errante, no tocante ao tempo e ao espaço. Ainda aqui, verificamos uma compensação mental para a vida fixada nos horários monótonos da organização cotidiana. Mas há algo mais que uma compensação: há uma participação no *Zeitgeist*, Espírito do Tempo simultaneamente superficial, fútil, épico, ardente. A cultura de massa não se apoia no ombro do *Zeitgeist*, está agarrada às suas abas (MORIN, 2011, p. 176).

Ora, o que se percebe é que os lances temáticos de *Vira lata na via láctea* estão dispostos à sua “localização” temporal, cuja reflexão é distinguida pela simultaneidade, rupturas e o princípio de transcendência do pop. A questão de fundo sobre o trânsito entre tantas marcas se vincula à distinção entre a vida cotidiana e o tempo constantemente projetado. Para Martín-Barbero: “Enquanto em nossa sociedade o tempo produtivo, valorizado pelo capital, é o tempo que “transcorre” e é medido, o outro, constituinte da cotidianidade, é um tempo repetitivo, que começa e acaba para recomençar” (MARTÍN-BARBERO, 2009, p. 297).

A principal transgressão na obra de Tom Zé, e mais especificamente em *Vira lata na via láctea*, se dá na apreensão das ambiguidades da cultura de massa. Para Morin, o “amor”, a “felicidade”, o “Eros cotidiano” são alojados no contato paradoxal entre o que é medido no acordo universal e o que é solto na projeção do imaginário individual. Tom Zé insinua as polarizações entre *mainstream* e *underground*, entre convenção e independência, em um componente artístico de negação. Em *A pequena suburbana*, parceria com Caetano Veloso, tais antíteses são apresentadas de modo mais nítido: “A pequena suburbana naquela periferia, uma simples vira lata no fundo da Via Láctea, sem nome e sem dinastia, pois não é que esta vadia se pinta como distinta, e ainda pensa e pondera: ‘ai quem me dera, sei lá, uma atmosfera’”.

As escolhas estéticas estão a serviço de uma expressão política. E, mais que isso, tais escolhas explicitam o espaço reservado ao vira lata nos dias que correm: o discurso do ódio, o falatório na esfera pública cada vez mais virtualizada, a intolerância política. Tem-se, assim, um retrato de prescrição estética, fortemente associado ao tônus marginal que Tom Zé carrega.

No filme *Fabricando Tom Zé* (2006), de Décio Matos Júnior, em álbuns mais fechados nas proposições conceituais como em *Estudando o samba* (1975), *Estudando o pagode* (2005), *Estudando a bossa* (2008), apresenta-se o tipo artístico de Tom Zé por um contrato de incomunicação e desconforto, com as ruínas do popular mediado pelo *star system*, vaticinando a transgressão, o experimentalismo, o *crossover* com o rock, com o jazz etc.

Desse modo, o desarranjo é também um desejo de mundo em transformação mediado cada vez mais pelas máquinas digitais (*Geração Y (GY)*), pela sintonia da informação (*A quantas anda você, Banca de jornal*), pela necessidade de aprimorar o migrar (*Esquerda, grana e direita*).

Nessas incorporações musicais, tanto a batida do rap como a postura de validade de artistas hegemônicos da MPB (Milton e Caetano) revelam uma tensão oriunda do ponto de chegada de Tom Zé em relação aos narradores do álbum; os gêneros musicais são embalados por uma premissa de narração cuja configuração literária se coloca como valor estético. Em outras empreitadas como *Imprensa cantada* (2003) e *Tribunal do Feicebuqui* (2013), essas questões foram pensadas na incorporação à cultura pop como um todo.

Para que essas tensões façam sentido, não deixa de ser audacioso em *Vira lata na via láctea* um gesto teórico da cultura, a advertir que o vira lata doma a besta pop, com a disposição das imagens midiáticas emolduradas. Ora, há portanto aquilo que poderíamos categorizar como uma temporalidade também em desarranjo, esse próximo do “espírito do tempo” apontado por Morin.

Segundo Martino (2007): “As relações de comunicação ocorrem no tempo. E, de todos os elementos metafísicos responsáveis por estabelecer os vínculos entre indivíduos, o tempo é o mais indeterminado. O indivíduo acontece no tempo e através dele” (MARTINO, 2007, p. 51).

Associando tais ocorrências temporais às performances da música pop, Soares afirma que:

As performances da música pop acionam um senso de pertencimento transnacional que se alinha à própria perspectiva que as indústrias da cultura operam: a de que há uma espécie de grande comunidade global que, a despeito dos aspectos locais e da valorização de questões regionais, aponta para normas distintivas e de valores que estão articuladas a ideias ligadas ao cosmopolitismo, à urbanização, à cultura noturna (SOARES, 2015, p. 28).

Trata-se de um elã, no qual a cultura pop valida o debate estético, a partir do funcionamento de estilos de vida e da performance artística. Esses sinais estão dispostos em *Vira lata na via láctea* como um artifício de reinvenção e inversão. Em *Esquerda, grana e direita*, a pulverização dos sinais da política não está envolvida pelo papel do intelectual como crítico de costume da seara da pauta global, simplesmente. Tão parecida

com *Complexo de épico* (1973), *Menina Jesus* (1978) e *Politicar* (1998), a canção sinaliza, entre tantos solavancos, que o sincretismo de Tom Zé parte da colagem como elemento decisivo para alinhar um discurso forte da (des)construção do tempo fixado.

A feição da cultura pop por Tom Zé adquire um estatuto de cotidiano embaralhado quando estabelece a tensão entre o formato alicerçado pela denúncia da frivolidade da sociedade massificada, como também quando marca os aspectos inseridos nas inflexões em que o pop se aloja.

É nessa disposição que se faz necessária uma análise que dê conta desses elementos, a partir das tensões temáticas sugeridas pelas letras das canções. Se partirmos da hipótese de uma cultura pop calcada pelo desarranjo em *Vira lata na via láctea*, com os ditames de uma temporalidade específica em meio a um tônus de localização da cultura, a evidência desse local passa, evidentemente, pelo gestual pop problematizado em sua presença interna.

O POP NÃO POUPA NINGUÉM

Acreditamos que as categorias “resistência pela arte” e “reflexão sobre o contemporâneo” sejam válidas para se entender determinados fenômenos da cultura pop. Essa marcação proposta se alinha à fugacidade e à presença do pop. De certo modo, Tom Zé parece ser uma espécie de precursor de uma linhagem imbuída pela postura iconoclasta.

No entanto, mais do que aproximar as duas categorias aos nossos propósitos aqui, é preciso destacar e identificar como determinadas marcas discursivas se elevam a partir de tais categorias como um dínamo a representar o ensaio do jogo da esfera pública e privada. Por isso, nossa preocupação neste momento é depreender, a partir das canções, marcas de expressão.

Um fator aqui já mencionado e que nos direciona a um fazer crítico a partir das categorias postas, resistência e reflexão, se encontra na autorreflexão a partir de um enunciador, Tom Zé, que se coloca como personagem dessa narrativa. Um observador empírico performativizado em seu tecer crítico, que faz referência a si em diversos momentos da obra, ao modo de *Papa perdoa Tom Zé*. Alguns elementos presentes no disco retornam nesse relato de si encenado pelo artista, como *Esquerda, grana e direita* e seus narcisismos das pequenas diferenças: “Pois a diferença entre esquerda e direita/já foi muito clara, hoje não é mais”. Tom Zé faz essa música a partir de um acontecimento em sua vida, que foi a crítica recebida por perfis no Facebook, afirmando ao músico sua traição às causas históricas da esquerda, que seriam as suas causas também, ao fazer propaganda para a Coca-Cola. “O povo, querida, com pedras não mão/voltadas contra o imperialismo pagão”.

O elemento da expiação cristã se mostra presente tanto no despertar icônico da figura do Papa Francisco, a quem o Eu encarnado em Tom Zé descreve o lamento em confissão, bem como no modo de reação de determinado público em torno de sua opção por fazer uma propaganda de uma das maiores marcas do capitalismo, a julgar pela canção, considerada em tom demasiadamente moral. Configura-se, portanto, uma performance crítica das mediações no social a partir de um relato autobiográfico, ocorrido dentro da própria obra, outro pedaço midiático e mediador no campo discursivo. Dessa forma, poderíamos pensar numa crítica na mídia, próximo ao que formulou o teórico Christian Fuchs ao pensar os meios heterodoxos de se fazê-la.

Fuchs acredita, justamente, que é de práticas midiáticas alternativas que poderá surgir uma perspectiva crítica mais autônoma em relação às mídias, definindo tal posicionamento como *critical media*, em que os próprios meios empreendem a crítica sobre as práticas midiáticas (SOARES; PAGANOTTI, 2016, p. 39).

Ao se colocar diante de um modo de se fazer a crítica na contemporaneidade, por meio de redes sociais, Tom Zé faz uso de sua obra como prática alternativa para reinserir e inscrever a sua crítica. Justamente nesse nó do encontro entre uma personagem encenada e o seu reflexo na realidade, de algo que ocorreu, se localiza a mediação do disco em seu tom crítico. Ou seja, um “voltar para si” em que a crítica da/na mídia expõe “em si” como uma outra formulação e reflexão em torno dos fenômenos comunicacionais de toda ordem que, até aquele momento, estavam apartados do debate. Ao trazer a figura do Papa em exercício para promover o perdão ao pecado cometido por Tom Zé, acusado através de comentários do Facebook, o músico constrói laços com as plataformas apresentadas ao longo deste texto, de resistência e reflexão a partir das práticas sociais, “Papa Francisco perdoa Tom Zé/ no feicebuqui da Santa Sé”. Poderíamos também pensar, se apoiando na obra, de um pop que critica o popular, mas fazendo uso dos modos e usos do próprio pop.

Como já demonstrado, em vários momentos, a personagem encenada de Tom Zé se faz presente, ungido pela memória afetiva de Irará, cidade natal do músico, ou por um relato performativizado de si, ao se colocar como um observador crítico dos modos de sociabilidade presentes na contemporaneidade. E justamente nessa presença que nos é demonstrada a condição pop e desajustada dessa obra e seu modo perene em se apreender as duas categorias pensadas neste texto, de um plano que localiza dois pontos: um de resistência promulgada por uma obra artística, e outro de reflexão em torno do contemporâneo. Desse modo é possível pensar em uma mediação temporal e orgânica de *Vira lata na via láctea*, que tenta ser descritiva em relação ao circuito dos afetos que nos envolve no tempo presente no campo social.

Isso se faz mais presente ao cotejarmos duas canções, uma estando no princípio e outro no fim da obra: *Geração Y*, como a música que abre o disco, e *A pequena suburbana*, como a faixa de encerramento. A primeira nos coloca uma inquietação reflexiva diante da indefinição frente a um futuro que se monta, afinal, “Daqui alguns anos/ vamos ter que governar. Daqui alguns anos/ infelizmente governar”. Na segunda, um alento de resistência em que “uma simples vira lata no fundo da via láctea/ sem nome e sem dinastia”, ou seja, não-burguesa, se mostra como uma potência revolucionária e agente de transformação em direção a uma condição do porvir. A mediação nos localiza nesses dois momentos, de uma dúvida reflexiva a uma resistência transformadora; do papel crítico ao se colocar em questionamento, chegando ao limiar coletivo de onde queremos, enfim, chegar. A exemplo de Juçara Marçal durante o show de março de 2015, em que dizia de si, porém enunciando-o em meio ao social ao comentar sobre o ódio mobilizado naquele verão em que a canção de Tom Zé apresentara em melodia rasgada, com o grito estridente de uma turba pouco convidativa ao diálogo. A pequena suburbana traduz o seu show como plataforma e ponte entre resistência e reflexão, uma voz sem dinastia buscando ser ouvida em meio à multidão; a mulher do fim do mundo.

Para encerrar esse percurso, é importante notar que a “consciência de ser no mundo” em Tom Zé, em *Vira lata na via láctea*, aproxima-se da expressão “rupturas instáveis” (SILVEIRA, 2013), mas também se fixa no anseio de uma transcultural roupagem estética. Nesse sentido, o desarranjo em Tom Zé não é necessariamente ruptura, posto que seu condicionante de enfrentamento e resistência é, justamente, o motor pop como meio e fim.

PALAVRAS FINAIS, ALINHAVANDO

As ambiguidades da cultura de massa parecem ser o último lote da resistência do cotidiano em nossas vidas, onde se ocupa a ambivalência própria da dialética. Para Heidegger (2015, p. 232): “Tanto a escuta quanto o compreender já aderiram previamente ao que foi falado como tal”. Seguindo essa configuração, o filósofo ainda reitera:

A constituição fundamental da visão mostra-se numa tendência ontológica para “ver”, própria da cotidianidade. Nós a designamos com o termo *curiosidade*. Em suas características, a curiosidade não se limita a ver, exprimindo a tendência para um tipo especial de encontro perceptivo com o mundo (HEIDEGGER, 2015, p. 234).

Esse ser no mundo pertencente a uma cotidianidade medida pelo controle se faz de desejo e projeção. A canção *Salva humanidade* vaticina: “Tudo o que nunca foi achado ficará também conhecido se procurado com curiosidade”.

É por essa pista que o desenho de *Vira lata na via láctea* se ergue em meio a duas prerrogativas caras ao nosso trabalho: o desarranjo e certa ruptura. Assim, a “banca de jornal” de tom Zé é distinta, por exemplo, da de *Alegria, alegria* (1967), de Caetano Veloso, por estar, agora, vinculada ao espírito das condições de controle das imagens em tempo ininterrupto de informação. Segundo Morin, o aspecto primeiro do desajuste do espírito do tempo da cultura de massa é o seu esteio ante a desumanidade de criação, que poderíamos estender ao cinismo, à frivolidade, à platITUDE dos anseios etc. Para ele:

Mas há uma angústia que deve, necessariamente, assaltar o ser humano, o qual, quando se torna tudo, sabe ao mesmo tempo em que não é nada. A cultura de massa recalca essa angústia tanto nos divertimentos cósmicos como no mito da felicidade ou na procura da segurança (MORIN, 2011, p. 176).

Nossa lida com o objeto permite esclarecer que *Vira lata na via láctea* se apresenta como um filtro das questões próprias do agora, da sociedade e da contemporaneidade, em meio também à sua paisagem cultural de fundamentação crítica. Esse desenrolar faz do deslocamento discursivo de Tom Zé uma pista ainda mais inquieta de desarranjo, de utopia distópica, de distopia utópica. Se a ruptura é estável ou instável não sabemos afirmar de prontidão, mas essas prerrogativas são sinais perfeitos para o entendimento de um local cultural de tempo social marcadamente pop.

REFERÊNCIAS

- BHABHA, H. K. *O local da cultura*. Tradução de Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis e Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: UFMG, 2010.
- CASTRO, F. “Temporalidade e quotidianidade do pop”. In: SÁ, S. P.; CARREIRO, R.; FERRARAZ, R. (orgs.). *Cultura pop*. Salvador; Brasília: Edufba; Compós, 2015.
- SILVA, T. T. *Antropologia do ciborgue: as vertigens do pós-humano*. Belo Horizonte: Autêntica, 2009.
- FREIRE FILHO, J.; JANOTTI JUNIOR, J. (orgs.). *Comunicação & música popular massiva*. Salvador: Edufba, 2006.
- HEIDEGGER, M. *Ser e Tempo*. Petrópolis: Vozes, 2015.
- MARTÍN-BARBERO, J. *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia*. Tradução de Ronald Polito e Sérgio Alcides. 6ª ed. Rio de Janeiro: UFRJ, 2009.
- MARTINO, L. M. S. *Estética da comunicação: da consciência comunicativa ao “eu” digital*. Petrópolis: Vozes, 2007.
- MORIN, E. *Cultura de massas no século XX*. Volume 1: Neurose. Tradução de Maura Ribeiro Sardinha. 10ª ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2011.

- SÁ, S. P.; CARREIRO, R.; FERRARAZ, R. (orgs.). *Cultura pop*. Salvador; Brasília: Edufba; Compós, 2015.
- SARLO, B. *Cenas da vida pós-moderna*. 4ª ed. Tradução de Sérgio Alcides. Rio de Janeiro: UFRJ, 2006.
- SAFATLE, V. *Grande hotel abismo: por uma reconstrução da teoria do reconhecimento*. São Paulo: Martins Fontes, 2012.
- SARTRE, J-P. “A temporalidade”. In: _____. *O ser e o nada: ensaio de ontologia fenomenológica*. Tradução de Paulo Perdigão. 21ª ed. Petrópolis: Vozes, 2012.
- SILVEIRA, F. *Rupturas instáveis: entrar e sair da música pop*. Porto Alegre: Libretos Universidade, 2013.
- SILVERSTONE, R. *Por que estudar a mídia?* 4ª ed. Tradução de Milton Camargo Mota. São Paulo: Loyola, 2014.
- SOARES, T. “Percursos para estudos sobre música pop”. In: SÁ, S. P.; CARREIRO, R.; FERRARAZ, R. (orgs.). *Cultura pop*. Salvador; Brasília: Edufba; Compós, 2015.
- PAGANOTTI, I.; SOARES, R. L. “Metacrítica midiática: reflexos e reflexões das imagens em *Black mirror*”. In: SOARES, R. L.; GOMES, M. R. (orgs.). *Por uma crítica do visível*. São Paulo: ECA-USP, 2015, p. 37-53.
- TOM ZÉ. *Tropicalista lenta luta*. São Paulo: Publifolha, 2003.
- _____. *Vira Lata na Via Láctea*. MCK, 2014.
- WILLIAMS, R. *Cultura e sociedade: de Coleridge a Orwell*. Tradução de Vera Joscelyne. Petrópolis: Vozes, 2011.
- VICENTE, E.; SOARES, R. “O global e o local na construção de identidades étnicas e regionais na música popular brasileira: o movimento Hip Hop paulistano”. In: SÁ, S. P.; CARREIRO, R.; FERRARAZ, R. (orgs.). *Cultura pop*. Salvador; Brasília: Edufba; Compós, 2015.

Dança e comunicação: confronto cultural entre o popular e o hegemônico

Ercio Sena (PUC Minas)

Juliana Gusman (PUC Minas)

SOBE A CORTINA

Não deveríamos buscar propagar uma cultura pronta para a massa ignara. Devemos aceitar, com franqueza, que se propagarmos nossa cultura, nós a estaremos modificando: parte do que oferecemos será rejeitado, outra será objeto de crítica radical. E é assim que deve ser, pois nossas artes, agora, não estão em condições de continuar incontestadas até a eternidade (WILLIAMS, 2015, p. 24).

Cultura é lugar de conflitos. Conforme Williams (1992), está presente nas relações sociais e nos embates entre classes que constituem a sociedade. A cultura seria um sistema de significações que engloba práticas sociais inerentemente compartilhável, em processos continuamente dialógicos de reapropriações. É constantemente redefinida nas relações estabelecidas e nas tensões existentes entre grupos sociais distintos. Relações, certamente, verticalizadas.

Na produção cultural, formas de dominação são evidentes. A cultura hegemônica, construção significativa inerente das classes sociais que detém capital econômico e cultural legitimado, engendra formas contínuas de perpetuação da violência simbólica que domina classes populares. A elas, segundo Hall (2003), resta lutar e resistir a essas tentativas de desestruturação. É, de fato, na resistência que a cultura popular tem sua maior representatividade. Mas as armas necessárias para enfrentar esse combate social nem sempre, ou quase nunca, estão disponíveis.

Diante de embates desiguais e da perpetuação da violência simbólica, potencializada não apenas no senso comum, mas na academia e na cultura midiática, propõe-se uma investigação acerca de relações interculturais características da sociedade brasileira. Objetiva-se analisar essas relações no contexto do projeto social Dança Criança. O escopo é, portanto, elucidar, através de interações comunicacionais, articulações culturais entre diversos atores envolvidos no cenário proposto.

O projeto é realizado pela C. Academia de Dança¹, tradicional escola de Belo Horizonte, em parceria com a Creche I.O. As alunas, em sua maioria, residem no Aglomerado da Serra, conjunto de vilas e favelas situado na região Centro-Sul da capital mineira. Aproximadamente quarenta meninas de idades entre três e dezoito anos comparecem à academia todos os sábados pela manhã, das 9h às 11h. Lá, são divididas entre quatro turmas². As aulas são ministradas por professores da escola e por bailarinos de nível profissionalizante do Grupo Jovem. Todos participam voluntariamente.

A lógica de ensino que guia o projeto não difere da lógica que orienta a maior parte das escolas de balé do país e do mundo, que são pautadas pela rigidez da dança clássica, constituída nas cortes das elites europeias e historicamente elitizada, mesmo no contexto de ensino de outras formas de dança. Ou seja, ocorre certa imposição de requisitos necessários para se praticar o balé em qualquer outra modalidade apreendida, através de uma metodologia de ensino marcada por relações verticalizadas e por uma hierarquia intransigente, que pouco se modificaram ao longo dos anos.

As meninas atendidas pelo projeto são deslocadas semanalmente de suas realidades e impelidas a dialogar com outras. Nesse contexto, surgem inquietações. Como uma dança cuja técnica é moldada em corpos europeus, elaborada em uma cultura hegemônica e guiada pela hierarquia e rigidez das cortes europeias é recebida em uma realidade brasileira? Como crianças e jovens, pertencentes às classes populares, interagem com os professores do projeto, que estão inseridos em valores e cultura representativos das classes mais altas? Como a questão da cor é problematizada pelas alunas, uma vez que são, em grande maioria, negras? Como a classe popular lida com a imposição da cultura hegemônica e com a violência simbólica à qual é submetida?

O ponto fulcral está nas consonâncias e dissonâncias das realidades sociais, do popular ao hegemônico. Pretende-se investigar, através de uma análise das interações, como cada grupo se enxerga em relação ao outro e quais aspectos culturais se mostram evidentes nessas relações. Para isso, é fundamental apresentar a perspectiva de comunicação que guia olhares e percepções neste trabalho.

MEDIAÇÃO, INTERAÇÕES E ALTERIDADE

Silverstone (2002) define mediação como a circulação de significados, como um processo múltiplo, fluido, essencialmente transformativo e assimétrico. Conforme o autor, a “mediação implica o movimento de significado de um texto para outro, de um discurso para outro, de um evento para outros” (SILVERSTONE, 2002, p. 33). A mediação sugere a

¹ Por implicações éticas, optou-se por não revelar o nome da escola.

² Duas turmas de balé clássico para crianças até oito anos, uma turma de dança criativa e jazz para meninas de oito a 12 anos, e uma quarta turma de adolescentes, que têm aulas de dança contemporânea e jazz.

circulação e transformação de significados no cotidiano. Atores sociais estão sujeitos a uma “oferta social de significados”, através da qual é possível criar leituras de mundo, seja através dos meios de comunicação ou das interações interpessoais. A mediação, processo inerentemente dialético, tem um papel importante na maneira como o mundo aparece *no e para o* cotidiano.

Como explicitado, intenta-se problematizar a interação entre atores sociais do projeto Dança Criança. Partindo da perspectiva de Silverstone, a interação comunicacional abarca processos simbólicos e práticos, no contexto de trocas entre sujeitos, que viabilizam ações diversas e miram em objetivos múltiplos. Ainda, pode ser toda e qualquer atuação que solicita coparticipação. É “estar em contato”, seja tal contato solidário ou conflitivo, em relações mais ou menos verticalizadas.

Interagir é estar em comunicação com o Outro. O que se coloca em perspectiva na presente pesquisa, tendo em vista o contexto – um projeto social voltado para o ensino da dança, principalmente a clássica – e o que se pretende analisar – articulações culturais entre classes distintas –, é, fundamentalmente, como esse encontro com o Outro se dá e o que ele revela.

A importância da comunicação, para Silverstone (2002), está menos em seu êxito e mais em suas falhas, e seu fracasso reside justamente na impossibilidade de incorporar totalmente o Outro, o absolutamente diferente. O autor afirma que há uma aporia nas relações de alteridade, manifesta, fundamentalmente, por meio de dois movimentos.

Por um lado, há um cuidado excessivo com o Outro, que acaba por gerar opressão. A proximidade acontece de maneira tal que permite a incorporação do Outro como uma versão do eu (como o mesmo), em um assimilacionismo que furta a autoridade e que qualifica essa existência corrompida e domesticada. É a negação total da diferença. Enxerga-se o Outro, nesse caso, como uma versão imperfeita de si. Em outra visada, encara-se alteridade como algo inalcançável, incompreensível. Essa carência de inteligibilidade cria ansiedade e provoca repressão. O Outro representa a diferença total, o estranho, o selvagem, o intangível.

Não nos interessa, neste trabalho, propor uma outra via para essas relações. O intuito é apontar a violência simbólica e o assimilacionismo endêmico dos quais uma classe específica, a popular, é histórica, sociológica e midiaticamente refém. Questiona-se como o trabalho desenvolvido no projeto em foco reproduz essas relações de dominação. As alunas não são estimuladas a pensar com o corpo. São treinadas apenas a reproduzir formas pré-moldadas. São impelidas a incorporar uma cultura diferente, sem sequer refletir sobre essa imposição.

Conclusivamente, buscaremos as pistas culturais deixadas pelos rastros da comunicação de um Eu com um Outro. Uma comunicação entrelaçada pelas

possibilidades de existir da dança: como produto artístico-cultural de um tempo, como mecanismo de perpetuação de arsenais simbólicos de um grupo social, como uma modalidade a ser trabalhada, como forma de comunicação, como sentido, como o verbo do indizível. E como muitas outras coisas que irão defini-la injustamente.

“NÃO EXISTE BAILARINA POBRE, NÃO EXISTE BAILARINA RICA. EXISTE BAILARINA”

O presente trabalho adota dois percursos metodológicos distintos que se articulam na análise. Primeiramente, opta-se por uma estratégia etnográfica, com registro em diário de campo. Procurou-se documentar a dinâmica do dia-a-dia do projeto no período de março a setembro de 2016. Utilizamos, também, entrevistas para aprofundar a caracterização de sujeitos e de seus posicionamentos diante dos embates culturais. Estabelecemos dois grupos para a aplicação desse método, sendo eles: 1) seis professores atuais do projeto; duas professoras da C., que já deram aula no projeto³; uma bailarina profissional integrante do Ballet do Teatro Guaíra, em Curitiba, ex-professora e ex-aluna do projeto; 2) dois grupos focais compostos por seis alunas de duas turmas – a de balé clássico (para crianças de seis a oito anos) e a de contemporâneo/jazz (para alunas com mais de doze anos). Dessa forma, tentamos apontar as consonâncias e dissonâncias entre a fala desses grupos distintos, articuladas, ainda, com a fala de alguém que já transitou pelos diferentes papéis que colocam em cena esse projeto. Visamos a investigar as principais questões culturais que se sobressaem nas relações comunicacionais do Projeto Dança Criança.

Eu comecei a dar aula pelo convite da Eleonora. Pensei: “nossa, sábado de manhã, né, que preguiça”. Mas minha consciência foi mudando quando eu vim para cá e vi que as meninas sentem muita falta, sentem essa necessidade. É necessário. Acaba que eu que estou aprendendo mais.

A insatisfação com o dia de funcionamento do projeto não foi algo ponderado apenas por Samara⁴, professora de uma das turmas de balé clássico do Dança Criança. Raquel, ex-professora, destacou, também, o inconveniente: “foi uma época muito difícil porque foi o ano em que eu comecei a faculdade. Então, no dia em que eu poderia acordar um pouco mais tarde, eu acordava cedo para vir fazer o projeto da creche⁵”. Raquel ainda era graduanda do curso de História da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais (PUC Minas) quando se engajou no Dança Criança e, durante toda a sua trajetória acadêmica, continuou acordando cedo aos sábados. Foram quatro anos de envolvimento.

³ Essas entrevistas foram realizadas em momento diferente das demais, quando ainda se elaborava o projeto da pesquisa, ao passo que as outras foram realizadas no momento de sua conclusão.

⁴ Todos os entrevistados tiveram seus nomes alterados.

⁵ Entre os professores do projeto, é comum referir-se a ele como “Creche”. Como o projeto foi concebido em parceria com a Creche I.O., o “apelido” foi adotado.

Sua fala introdutória, somada ao depoimento de Samara, já evidencia o drama compartilhado por professoras antigas, atuais, e, principalmente, por alunos do grupo jovem que nunca se dispuseram a participar do projeto. O fato de ser realizado aos sábados de manhã desmobiliza grande parte dos professores. Como observado no depoimento de Raquel, o horário é utilizado como argumento para o desânimo ou até mesmo para justificar a falta de envolvimento.

“Eu só topei porque eu acho que a escola que eu estou inserida propõe certos valores e ideais”. Raquel afirma estar em consonância com as perspectivas que a C. propõe. Toma a disciplina, o rigor, o capricho, a pontualidade, o compromisso e o respeito – os valores constantemente reforçados durante todo o tempo de observação etnográfica – como aspectos a serem repassados na prática do ensino.

A tarefa prontamente se revelou árdua. O início da aula, relata, trazia a dificuldade maior. “Era difícil começar, puxar essa energia delas, deixar meu cansaço da semana inteira de acordar cedo, ir para faculdade estudar e namorar e fazer um milhão de coisas”. A gratificação vinha, conforme a bailarina, no passo apreendido, na assimilação feita, no gesto acertado. Momentos, afirma, mais recompensadores do que frequentes.

A fala de Raquel revela o caráter compensatório do projeto social. Ressalta-se o sacrifício que esse trabalho representa para professores – de acordar cedo, abdicar das manhãs de sábado, do gasto de energia implicado, da demanda de esforço exigida – enquanto a recompensa é o aprendizado técnico que, por mais tímido que fosse, era tido como a vitória a ser alcançada. No entanto, essa vitória parece apresentar um caráter autorreferenciado: o êxito é menos da aluna e mais da professora que conseguiu ensinar-lhe alguma coisa. O sucesso está, na perspectiva em questão, na assimilação do que a professora tem a dizer ou ensinar.

O projeto é visto como uma iniciação à docência na C., uma etapa a ser cumprida. Por isso mesmo, professores do Dança Criança também não permanecem muito tempo em suas funções. É um trabalho rotativo: assim que a pessoa cumpre sua cota de participação, deixa espaço para alguém inexperiente. A equipe do projeto é composta, em sua maioria, por pessoas com pouca, ou nenhuma, experiência docente.

“Aprender muito mais que ensinar” é um mantra extremamente reforçado entre as antigas professoras e pela coordenação do projeto, rapidamente assimilado pela equipe atual. No entanto, nenhum desses sujeitos parece ter clareza do que se busca aprender. A frase se coloca muito mais como motivacional, apenas, do que como afirmação de uma verdade aceita por esse grupo. Através da observação participativa, pôde-se notar uma perspectiva transmissiva de ensino, e não construtiva, dialógica, como a sentença problematizada parece afirmar. Há uma concepção generalizada de que os professores estão fazendo um favor por dedicarem seu tempo, sem remuneração, àquelas meninas. Através do projeto, engendram supostos gestos de caridade, de compaixão em relação a sujeitos desamparados. Há uma queixa pelo sacrifício em lecionar, especialmente aos

sábados, gerando uma cobrança às alunas. A elas, cabe apenas a escuta passiva do que lhes é ensinado, pois “estão ali para isso”.

Sandra, professora ajudante da turma de dança criativa, afirma que as dificuldades que lhes são apresentadas, como a tensão que se coloca a partir da demanda do professor e a recusa do aluno em cumprir a tarefa que lhe foi solicitada, a faz repensar seu próprio papel como aluna. As outras pessoas concordaram unanimemente com essa ponderação. É esse, afirmam, o aprendizado maior decorrente dessa prática de ensino. Ou seja, o crescimento profissional e o conhecimento que se acumula na prática docente implicam em uma mudança de comportamento dos professores em um outro contexto, sem que esse conhecimento apreendido seja redirecionado para o projeto em si. Os professores tornam-se melhores alunos, afirmam. Mas tornam-se melhores professores? O que os professores do Dança Criança parecem buscar é melhorar suas interações com seus próprios professores, e não com suas alunas. A atitude das alunas é vista como exemplo do que não deve ser feito. As crianças populares não se tornam objetivo maior do projeto, mas um meio de se aperfeiçoar o próprio Eu do professor.

A dança pode ser uma prática potencializadora de construção de identidades, de subjetividades e de autoconhecimento. Pode ser uma via de autorreflexão, de escuta, de abertura de possibilidades para fortalecer consciências e legitimar aspectos culturais de um indivíduo. Mas não parece ser essa a perspectiva de dança adotada nas práticas do projeto. As aulas são extremamente hierarquizadas e, alinhadas à perspectiva transmissiva de conhecimento e a relações comunicacionais lineares e unidirecionais, pouco contribuem para processos criativos que acionam essa dança como experiência. No entanto, as professoras acreditam que, através da dança que se ensina, estariam oferecendo um diferencial para as alunas populares, de valor inestimável. Essa perspectiva reforça a noção de caridade que influencia ações e conduz comportamentos.

A relação ensino/aprendizado da dança é, ainda, marcada por forte hierarquização e rigidez. No balé clássico, principalmente, são comuns práticas repressoras, como xingamentos, ofensas, pressões físicas e psicológicas. O jazz, embora ocupe um patamar distinto do balé clássico, permitindo que outras técnicas o influenciem livremente, é, nesse contexto, uma técnica rígida, influenciada primordialmente pela metodologia clássica e pela lógica de ensino que a rege. Cobranças severas não são, portanto, incomuns. A ideia do “favor” que é prestado, que coloca as crianças como devedoras do projeto, reforça ainda mais a cultura da cobrança. O xingo é uma prática discursiva e comunicacional legitimada como direito de benfeitores voluntários.

O projeto não parece ter um objetivo específico. Seu sucateamento é estimulado pela perspectiva da caridade. Mira apenas no aprendizado técnico dos passos e na demonstração desse desenvolvimento nos espetáculos de encerramento, mesmo que eles sejam, também, sucateados. O processo não é pensado. A coordenação do projeto não tem um plano para conduzi-lo: “Não tem planejamento, vai vendo a necessidade de mudar”.

Difícil é enxergar tais necessidades sem conviver e comunicar-se diariamente com as desventuras cotidianas das crianças.

OS ESTEREÓTIPOS

“Dependendo da forma como você cobra dessas crianças, elas não respondem. Eu acho que falta tanta coisa para elas, os valores estão tão deturpados, e muitas vezes valores falsos”. A partir da perspectiva elucidada pela fala de Raquel e que, pela observação participante, comprova-se ser compartilhada por professores de equipes antigas e atuais, nota-se que as crianças atendidas pelo projeto são, predominantemente, denominadas pela falta. Conforme Souza (2011), as classes populares enfrentam a desestruturação sistêmica da instituição familiar, permeada por uma socialização fragmentada. Dessa forma, a apreensão de capitais culturais necessários para a batalha da ascensão social torna-se frágil. Mas isso não deveria deslegitimar outros valores, próprios da cultura popular. Ao afirmar que um repertório simbólico que rege atitudes e comportamentos é falso, desconsidera-se qualquer valor moral daquele sujeito, que só encontrará essa moralidade na assimilação de valores do Outro distinto, do Outro hegemônico, apto a competir no sistema vigente. Não se pondera fomentar a construção de um conjunto de valores característicos da cultura popular.

Ocorre um fenômeno comum, que, nessa investigação, desponta tanto na pesquisa etnográfica quanto nas falas dos entrevistados. O processo de tentativa de compreensão dessa realidade notadamente tão distinta, como de fato reconhecem os professores do projeto, é transcorrido por um processo de homogeneização da diferença: as crianças são absolutamente diferentes do Eu professor, mas percebidas como totalmente equivalentes entre si. A realidade de algumas é tomada como a realidade de todas. São consideradas seres marginais, de falta, de família desestruturada. É inquestionável que algumas crianças vivem em um contexto familiar pautado pela violência – simbólica, física e cotidiana. Fato é que diferentes sujeitos populares se mesclam nesse cenário, e as pistas dessa distinção são claras, porém ignoradas. As nuances culturais dessas meninas são obnubiladas por um processo de estereotipação da miséria.

Se o retrato que se tem das crianças é rígido, fixo, estereotipado, é natural que a estratégia comunicacional adotada para as relações que se impõem seja, também, engessada. Durante a observação participante, percebeu-se que o uso do carinho e do afeto para relacionar-se com as alunas é uma orientação amplamente partilhada. Uma vez que a casa é o lugar da violência, então o balé deveria ser um lugar do afeto. Mesmo que ocorram situações, que não são poucas, de opressões simbolicamente violentas, a imagem que se quer passar é que a C. é um espaço de trocas harmoniosas, ancorado em relações de amor e ternura.

Questões chave do cotidiano das alunas não são discutidas em uma perspectiva mais global. Pouco importa para as dinâmicas e relações comunicacionais que são constituídas no espaço da escola, no caso dessa pesquisa, na C., o que se vive fora dela.

Não se traz a realidade, inerentemente complexa e permeada, em diferentes níveis, por conflitos diversos, para dentro: blinda-se toda a realidade social das meninas com o discurso do amor. A escola é uma bolha. E uma bolha que gira em falso: assim como no cotidiano das crianças não há apenas violência e desamparo, no projeto não há apenas afago e compreensão.

A comparação entre as alunas do projeto e as alunas regulares da escola é questão intrigante para as duas partes do diálogo. Pergunta-se, portanto, o que se destaca nesse movimento comparativo. Como participa de alguma forma do projeto há mais de treze anos, Eleonora, atual coordenadora, se arrisca em fazer essa comparação:

Basicamente elas não têm a cultura e a educação que as meninas aqui da escola têm. É um pouco mais difícil trabalhar com elas. A realidade delas é muito sofrida, é muito diferente. Eu procuro, no meu contato com elas, sempre falar de uma maneira muito tranquila, sem gritar, sem brigar e sem dar esporro nelas, porque isso é o que elas têm no dia-a-dia delas. É o comum, é o que elas têm em casa. Eu procuro que aqui seja um lugar diferente. Que elas encontrem amor, receptividade, uma coisa mais delicada, que até essa delicadeza, inclusive, combina mais com o mundo da dança.

A primeira frase torna-se central para compreender a forma como se encara a relação cultural com um outro distinto. Evidencia-se a projeção do Eu nesse outro, que é visto, na verdade, como um mesmo, ou uma versão imperfeita do Eu. Ao afirmar que as crianças populares não têm a cultura que as meninas pertencentes a classes mais abastadas, propõe-se uma comparação irreal. Eleonora pensa cultura no singular. Pensa em um processo civilizatório único que todos devem cumprir. Aniquila outras formas culturais, outros repertórios simbólicos e sociais. As meninas do projeto são difíceis de trabalhar não pelo que são, mas pelo que lhes falta: a cultura “certa”.

Ainda, ao relacionar a casa das crianças populares com o espaço da escola, em uma relação antagônica – a casa como arena da violência, da tristeza, do desamparo, e a escola como refúgio da paz, do carinho, da receptividade – e afirmar que é o espaço da escola que combina com o “mundo da dança”, já se assume que o mundo das crianças não é o da dança. A fala denuncia uma percepção rígida não apenas do que é cultura, mas daquilo que é dança. No mundo da dança de Eleonora, cabe apenas a cultura eurocêntrica do balé clássico. Manifestações populares como o funk, a dança de rua ou o samba são abortados desse universo restrito, culturalmente legitimado.

As crianças do projeto são vistas como uma versão imperfeita e ainda não domesticada de sujeitos de classes hegemônicas, que, no entanto, não miram em uma perspectiva igualitária, por mais distorcida que seja. Miram na perpetuação interminável da sua condição de dominação.

A DOMESTICAÇÃO

Com o tempo, percebi que se não tivesse um diálogo meu com elas não ia rolar. Você precisa dialogar porque a realidade delas é muito diferente. Não adiantava eu pegar uma aula de jazz minha, que eu dava na escola, e dar a mesma aula para elas. Não funciona assim, porque a linguagem delas é outra. E eu tenho que falar a língua delas ao mesmo tempo que eu quero passar o que eu sei, da forma que eu sei. Preciso de ter flexibilidade para entrar nelas e para que elas sejam sensíveis também para aceitar o que eu estou passando. Essa troca é um aprendizado a cada sábado. Jamais vou falar que tem uma formulazinha para trabalhar com a creche.

Como já notado, Raquel demonstra reconhecer uma diferença que separa tanto ela, como as alunas regulares da escola, que estão inseridas em um mesmo contexto cultural, das alunas do projeto. Explicita essa consciência ao narrar que as estratégias empregadas nas aulas regulares da C. têm que ser repensadas quando aplicadas no contexto do projeto. Percebe-se que não se trata de uma diferença vista como irreconciliável, que institui uma distância intransponível. Portanto, a relação se coloca em um campo onde a interação comunicacional é possível, não perpassando pelo aniquilamento simbólico. Mira, porém, na domesticação, ao propor uma comunicação linear, como já evidenciado neste trabalho. A sensibilização, o esforço de, em tese, compreender as meninas e a tentativa de se tornar comunicável para elas são meios que visam a uma abertura e uma disponibilidade das alunas para que assimilem o que está sendo ensinado. Não se trata de uma estratégia que prevê construções coletivas e dialógicas, mas a incorporação de algo que se ensina. O êxito se encontra nessa incorporação cultural de sentidos hegemônicos. Apesar de qualificar a dinâmica comunicacional engendrada como um processo de “troca”, percebe-se que, mesmo assim, não se trata de uma relação horizontal, de intercâmbios equivalentes e reciprocamente influenciáveis. Enquanto Raquel “transmite” seu conhecimento, a única coisa que as meninas teriam para oferecê-la seria a experiência de lidar com elas próprias. Não se considera que elas, também, têm cultura a ser partilhada. É possível inferir que a perspectiva de acerto se relaciona diretamente com a reprodução, não apenas de passos, mas de ideias, pensamentos e valores, transmitidos no processo educacional, permeado por estratégias de aproximação das meninas. Valoriza-se, em suma, repetir o que é ensinado.

Algumas alunas do projeto recebem o mais prestigioso dos reconhecimentos: a possibilidade de estudar regularmente na escola. Os pré-requisitos, além da aptidão física, são a seriedade e a assiduidade: “primeira coisa que repara é assiduidade. Se elas quiserem um pouco a mais, a gente vai tentar fazer de tudo. Mas é uma faca de dois gumes”. Ou seja, as meninas que incorporam os valores considerados necessários por aquele grupo social que coordena as atividades da escola estão aptas a penetrar um pouco mais da cultura desse grupo. Ao falar que a relação “é uma faca de dois gumes”, tem-se a impressão que a incorporação desses valores e o cumprimento das exigências impostas

dependem apenas de força de vontade. Não se problematiza questões inerentes ao cotidiano das classes populares que podem dificultar o cumprimento da frequência: a distância entre a casa e a escola, o preço das passagens do transporte público, aulas das escolas municipais e estaduais que porventura foram repostas em sábados letivos, pais que trabalham finais de semana e, até mesmo, confraternizações familiares. Nada parece ser uma justificativa justa para a falta. Desde o início do projeto, pouquíssimas alunas ingressaram na escola como regulares.

Para a equipe atual, os desafios descritos por professoras antigas pouco mudaram. “Ajudar a Eleonora está sendo muito bom”, afirma Clara, professora da turma mais velha de balé clássico. “Elas precisam de realmente muita ajuda porque a creche não é fácil, as crianças têm muitos problemas”.

Cada dia que chega na sala é um momento diferente. Quando estou dando aula, eu tenho que muito gritar. Depois que eu gritei bastante no começo, elas começaram a obedecer. Mas não é um grito com relação a elas se sentirem ofendidas, mas um grito para falar assim: “calma, aqui tem regras”. E elas têm que seguir regras. E gente nova como as meninas (outras professoras) que estão aqui tem que começar a ditar regras também. Por que o mundo está precisando de regras. E isso aí ajuda bastante, depois que as regras começaram a entrar na sala de aula, hoje só de eu falar o nome delas as alunas já param. Sabem que é diferente, e o balé está dando isso para elas.

De fato, Clara grita. Muito. Durante a observação participante, nas relações comunicacionais prevaleceu o tom imperativo. Por acreditar que oferece algo, de graça, de valor inestimável a um grupo social que, para ela, é culturalmente carente, se coloca em um lugar autoritário. A dança que ensina deve ser absorvida de qualquer forma, até mesmo pelo grito. Sua fala impositiva, autoritária, provoca uma atmosfera ditatorial na sala de aula. Como a própria professora afirma, “dita” regras, que devem ser inquestionavelmente cumpridas. As meninas, de sete a nove anos de idade, não falam, não perguntam, não sorriem. Até o respiro tem que ser silencioso.

A relação comunicacional se evidencia, novamente, linear, sem ruídos. Pela perspectiva de Silverstone, a comunicação não chegaria, sequer, a ocorrer. É falha ao aniquilar simbolicamente o outro distinto. As alunas de Clara não são vistas como sujeitos aptos a construir significados. São encaradas como receptáculos vazios, esperando preencher-se de uma cultura que supostamente não têm.

Para Clara, as crianças atendidas pelo projeto não têm qualquer tipo de limite e que, para terem alguma chance de prosperidade do futuro, deveriam apreender valores que lhes dariam alguma chance na disputa social. Não se deixa claro, no entanto, de que limite se está falando. As meninas não apresentam um mau comportamento em sala de aula. Participam obedientemente do que é proposto. De fato, o processo de aprendizado é mais lento. Enquanto alunas regulares da escola vão à C. pelo menos três vezes por semana, as alunas do projeto têm apenas os sábados para praticar. Ainda, as condições em que praticam não são adequadas: não tem lanche ou intervalo e enfrentam um longo

percurso, de ônibus, para chegar até a escola. É natural que a disposição não seja a mesma das meninas de classe mais abastadas, que contam, em sua maioria, com babás e motoristas para tornar seu cotidiano mais confortável.

Então, não é um bom comportamento que se almeja ao impor limites, mas à apreensão plena de valores próprios de um ambiente circundado por uma cultura decorrente da nobreza europeia: a postura, a hierarquia rígida, a submissão, a disciplina, o rigor, a seriedade. Busca-se anular a espontaneidade popular que as crianças carregam dentro de si. Novamente, não se procura articular a cultura das alunas naquele ambiente. Essa cultura é aniquilada na porta de entrada. Tornar-se visível um caráter paradoxal do projeto: quer mudar realidades sem problematizá-las, quer resolver problemas sociais sem reconhecê-los, querem dialogar sem escutar o que as crianças têm a dizer. A academia funciona como um suposto refúgio do cotidiano, mas que violenta, simbolicamente, a cultura que, supostamente, lá procura um abrigo.

A professora não hesita em ilustrar os benefícios no ensino da dança clássica:

Mas uma coisa maravilhosa está acontecendo na nossa sala. A gente começou a consertar as pernas delas. Vendo todas de costas, elas tinham as pernas tortas por pisarem torto. Hoje elas ficam na barra de costas, a gente fala: ‘entrou na sala, foi para barra, conserta essa perna. Elas começaram a consertar. A Melissa tem um problema de perna que é por falta de saber andar. Então a gente está consertando, você acredita? Ela falou “professora, eu não estou mancando mais não”. “Pois é. Você pisa errado, você precisa consertar. Ninguém vai consertar sua perna a não ser você. Nesse caso, ela não tem um problema, ela pisava errado. A gente está conseguindo consertar até isso”.

Na exemplificação de suas conquistas, Clara demonstra a perspectiva meritocrática que a rege. Para ela, as meninas têm culpa por ser o que são, por apresentarem os defeitos que têm. A solução é simples: aceitar o que está sendo dito e aplicar o que foi ensinado. Desconsidera dificuldades de aprendizado, a pouca familiaridade com a dança, a escassa quantidade de aulas que as crianças têm para absorver tudo o que foi passado. Se Melissa pisa errado, a culpa é dela e, para que melhore, basta apenas que queira, independente das condições que a aluna tem para atingir o objetivo proposto. O pensamento meritocrático, na verdade, está no cerne do projeto. Laura, a diretora da C., afirmou na primeira reunião do ano letivo: “Não existe bailarina pobre, não existe bailarina rica. Existe bailarina”. As formas com que cada grupo pode lutar, ou não, para atingir metas estabelecidas socialmente não são levadas em conta, o que só reforça a imagem das crianças populares como preguiçosas, desobedientes e pouco inteligentes.

O ENCANTAMENTO

O espaço da academia é encarado, conforme já observado, como um lugar afortunado, privilegiado. Um lugar que oferece tudo para quem não tem nada.

É grande a diferença do ambiente da C., onde tudo é bonito e branquinho, para o ambiente em que elas moram, estudam. Elas saem da favela para vir pra Savassi. Para essas meninas é diferente, porque elas não têm nada. Como você vai cobrar alguma coisa de quem não tem nada? O que elas têm a perder? Elas não têm nada para perder.

Apesar do cotidiano das meninas ser pautado pela violência, por dificuldades econômicas, por estruturas familiares frágeis, estar em um espaço privilegiado, uma vez por semana, é encarado como um potente mecanismo de mudança. De fato, as crianças, principalmente as mais novas, se encantam com a decoração tematizada, cor-de-rosa, com a imersão no “mundo da bailarina dos contos de fadas”. Ignora-se, no entanto, que essa experiência não anula outras que são vividas fora dali. É um deslocamento brusco: a realidade das alunas não é trazida, problematizada e articulada no contexto do projeto, mas silenciada para que outra realidade, passageira, torne-se preponderante, hegemônica. O espaço da C. é a materialização da bolha simbólica que pauta as relações comunicacionais do projeto.

Na turma de balé clássico, na qual Clara dá aulas, as meninas têm entre sete e nove anos de idade. Na entrevista focalizada, enfrentou-se o desafio de manter o foco. Se, na aula, a expressão era séria e a voz inexistente, nesse momento atípico aproveitaram para relatar várias peripécias de suas vidas individuais.

A partir dos depoimentos, torna-se abstruso denominá-las pela falta. São nítidos os traços de uma cultura popular que se articula com a cultura de massa. Para Martín-Barbero (2015), a cultura de massa possibilitou a comunicação entre os diferentes estratos da sociedade por permitir maior circulação cultural e, conseqüentemente, maior produção de sentidos. O acesso tecnológico permite que as crianças populares somem à sua cultura socialmente mediada aspectos da cultura da mídia que é compartilhada, também, entre sujeitos de outras classes sociais. Ou seja, não só se percebe uma identidade cultural por meio de seus hábitos e costumes, como essa identidade se articula com outros elementos de uma cultura globalizada. Por que, então, essas crianças deveriam ser encaradas como sujeitos desprovidos de cultura, se, inclusive, partilham dos mesmos referenciais culturais que sujeitos oriundos das classes hegemônicas e apresentam, em seus depoimentos, aspectos de uma cultura própria? Há duas possibilidades: ou a relação comunicacional entre professores e alunas do projeto é exclusivamente unidirecional e ineficaz, negligenciando as apropriações e ressignificações do Outro aluno, ou a cultura inerente das classes populares é propositalmente aniquilada simbolicamente.

Os passatempos, *hobbies* e interesses refletem perspectivas de futuro. Uma das garotas quer ser estilista, a outra, atriz. Temos aspirantes a modelo (“Eu queria ser uma modelo igual à Gisele Bündchen”), dona de salão de beleza e, como não poderia faltar, a bailarina. Uma das meninas apresentou um plano de futuro bem peculiar:

O meu sonho é ser uma cantora muito boa e ganhar muito dinheiro pra cuidar da minha família. Pra eles ter uma vida melhor. Por que quando não tem dinheiro fica muito brigando, entendeu? Aí não dá pra comprar as coisas assim, pra comer, pra mim comer, pra alimentar meu irmão, pra alimentar minha família, entendeu?

“Quando eu crescer eu quero ser rica”, diz uma segunda aluna. “Eu também”, completa a colega. A competição por aspirações contamina a sala inteira “Eu não quero ser rica. Eu quero ser milionária”. “Bilionária”, “Trilhonária”. “Por que vocês querem ser ricas?”, pergunto. “Pra ter dinheiro, ué”. “Pra ajudar os pobres”. Não são poucas as ambições humanísticas: “quando eu ganhar dinheiro, eu vou comprar muita coisa de comer e vou passar pelas ruas e ver os pobres e vou dar alguma coisa pra eles comer”. “Eu vou fazer uma casa pros pobres”, sugere a amiga. “Vou construir uma casa e deixar lá pra eles”.

Entre as crianças das classes populares, percebe-se um prematuro senso de responsabilidade. As falas demonstram uma consciência da realidade em que vivem e um desejo em torná-la melhor. Não se colocam em papéis de vítimas. Existe uma racionalidade ingênua, que faz com que olhem para a realidade e com que pensem formas de solucionar os problemas que enxergam. Existe um espírito de luta. Não se deve, portanto, tratá-las como seres esvaziados à espera de uma cultura estranha que as preencha. É a cultura e o contexto social em que vivem que lhes deram uma consciência de mundo espantosa.

As adolescentes, por sua vez, apresentam motivações diversas para participar do projeto. Algumas meninas chegaram a praticar outros esportes. Ao que parece, a dança não seria o único tipo de atividade extracurricular à qual têm acesso. O projeto, principalmente para as jovens, é uma escolha. Não deveria ser encarada pelos professores, portanto, como um favor ou como uma oportunidade única de tirá-las de suas condições de marginalidade.

Apesar de terem avaliações positivas sobre o projeto, as adolescentes gostariam de poder dançar mais. Pergunto, então, se teriam interesse participar das aulas regulares da escola.

Já tentei, mas eu acho que seria muito difícil a gente se enturmar com as meninas de lá. As meninas que foram pra lá, depois nenhuma delas voltou. Elas ficaram diferentes. As meninas da escola são muito diferentes. Elas são muito metidas com a gente. Eu tentei fazer jazz aqui. Eu prefiro ficar aqui com as meninas. As meninas que vão pra lá ficam metidas. Elas se sentiam melhor do que a gente por que fazia aula com as outras meninas. Elas ficam muito diferentes com a gente quando elas vão pra lá. Por isso que eu preferi nem ir. É melhor ficar perto de quem você gosta e se sente mais à vontade fazendo as coisas.

A RESISTÊNCIA

Nicole, hoje com 22 anos, foi uma das primeiras alunas do Dança Criança. Começou a dançar quando ainda não havia salas, no espaço improvisado da Creche I.O. Acompanhou a transição do piso duro para o tablado de madeira e linóleo da academia. Nessa época, foi uma das seis meninas selecionadas para entrar, como bolsista, na escola.

Aos trezes anos, lhe falaram de seu potencial e talento, mas que a aptidão natural precisava ser burilada com mais aulas. “Não fazia mais aulas por que eu não tinha um incentivo deles mesmos, né? E daí, depois dessa conversa, fiquei animada e comecei a me empolgar e ver que realmente isso poderia vir a ser minha profissão”. Começou a fazer aulas todos os dias da semana e, pouco tempo depois, entrou para o Grupo Jovem.

“As pessoas eram de outro universo”. Para Nicole, o desconhecimento acerca das realidades implicadas no contexto do projeto impossibilita relações comunicacionais efetivas entre sujeitos distintos.

Por que o que parece pra mim é que é muito fácil falar: “olha, são meninas que vieram de um projeto, elas são pobres”. O que as pessoas enxergam a princípio é isso, né? “Você vem de um projeto você é pobre, você não tem dinheiro pra pagar essas aulas. A gente está de dando uma oportunidade pra estar aqui pra aprender com gente”. Só que as pessoas não sabem lidar, não sabem te tratar de igual pra igual, quando você vem de um lugar diferente do delas.

Nicole não credita equívocos a comportamentos individuais. Confia que a forma que encaram o popular é fruto de um outro contexto cultural, familiar e de classe. Mas, ao contrário das alunas do Dança Criança, os professores, representantes das classes hegemônicas, deveriam, não só pela experiência de vida, mas pelo tipo de trabalho que se dispõem a fazer, procurar saber mais, procurar entender.

Em sua experiência como aluna bolsista da academia, vinda de um projeto social, Nicole percebia disparidades de acesso – a bens de consumo, informação, oportunidades. As outras meninas, afirma, tinham outro tipo de vida.

Elas tinham acesso muito maior a ter um computador dentro de casa, onde elas poderiam estudar vídeos de balé. Eu fui passar a ver vídeos de balé depois que eu entrei na C., mas através da televisão deles, por eles. Mas essa questão, pra ser bem sincera, as pessoas não sabem lidar até hoje, com essas questões de cultura, de cor, de classe social. Passa pela cabeça delas: “ok vou tratar ela bem porque ela é uma pobre coitada”. É o que a gente vê todos os dias. As pessoas não falam de preconceito porque é conveniente elas não entrarem nesse assunto. Elas não sofrem preconceito, a maioria das vezes é isso, e se sofrer algum dia ou se alguém perto delas sofrer elas não vão saber reagir, não vão saber o que fazer. Querendo ou não a gente acostuma e é ensinada a aceitar essa situação, a virar a cara e deixar isso pra lá.

Então, apesar de oferecerem uma ajuda que julgam necessária, as atitudes, os pensamentos, e os discursos dos professores do projeto indicam uma concepção

meritocrática das interações que nesse contexto se configuram. A fala de Nicole confirma as problematizações feitas nas categorias anteriores.

Nicole, ainda, é negra. “Eu nunca parei pra pensar sobre essa questão da cor, mas é algo que existe, não adianta a gente tapar o sol com a peneira”. Na C., a bailarina nunca pôde fazer papéis de princesas, muito comuns nos balés de repertório⁶, peças que costumam ser montadas anualmente na escola. Não que quisesse, pelo contrário. Mas se incomoda com os papéis que lhe eram sempre reservados: “ou eu era a empregadinha, ou a piadista, a palhacinha. Na verdade, eu não sei se eles lidam muito com isso lá no balé porque não tem muitas alunas negras”.

O balé clássico é fruto da cultura das cortes europeias. A técnica foi moldada em corpos esguios, magros, flexíveis, alongados. E brancos. Conforme dados da Geledés – Instituto da Mulher Negra⁷, a inclusão de bailarinos e bailarinas negras no mercado de trabalho é embrionária e tímida. O racismo no balé clássico é endêmico e está longe de ser erradicado. Mesmo para bailarinos que conseguiram transpor o preconceito, outras dificuldades cotidianas se impõem. Por exemplo, até hoje não existem sapatilhas confeccionadas para pessoas de pele escura. O racismo é mais duro com as mulheres, menos numerosas em cargos importantes. A dificuldade de ascensão que a história comprova evidencia a resistência da quebra de padrões de corpos europeus.

“Eu não sei se passava pela cabeça de que a gente podia ser uma princesa, são coisas difíceis de se pensar agora. Parando pra pensar nunca nem se cogitou que eu fosse princesinha ou que se dançasse um balé onde era um mulherão, mais atraente”. Nicole não descarta outros fatores para as escolhas. Pondera sobre o domínio técnico e artístico que tinha à época. “Nunca chegou a me ofender ou me incomodar a ponto de eu falar: ‘poxa, eu dou conta de fazer isso’. Mas eu não sei se não chegou a me incomodar porque eu não enxergava isso antes ou por que eu já tinha aceitado aquele lugar”. O que se percebe pela fala de Nicole não é apenas o resultado de um racismo histórico e velado, mas sua naturalização, até mesmo por indivíduos afetados por ele.

Nicole tornou-se professora do Dança Criança por causa de desfalque na equipe. “Eu poder dar aula para as meninas seria uma coisa superimportante pra mim. Nos identificamos, né? Viemos do mesmo lugar”. Conseguem se comunicar porque não há tentativas de domesticação e imposição de culturas. Mesmo não fazendo mais parte nem do projeto, nem da C., Nicole ainda é referência, um modelo a ser seguido. A atual bailarina do Ballet do Teatro Guaíra, em Curitiba, é, para as alunas do projeto, a representação de um futuro possível.

Justamente por sua história, suas motivações no projeto são diferentes.

⁶ Obras consagradas do balé clássico, geralmente concebidas há mais de 100 anos.

⁷ Organização política brasileira de mulheres negras contra o racismo e sexismo. Disponível em: www.geledes.org.br.

Não é algo que eu tô fazendo por desengano de consciência. Eu fazia porque eu gostava. Eu estava ali pra oferecer pra elas o que não puderam oferecer pra mim na época. Eu fico pensando que se tivessem me tratado de igual pra igual, se tivessem usado uma maneira melhor de abordar as coisas, me mostrar as coisas, talvez eu teria desenvolvido mais rápido, não sei. Eu não reclamo de tudo que eu vivi porque fez o que eu sou hoje.

Nicole, portanto, evidencia a visada do favor e da caridade que percebe nos comportamentos e discursos de outros professores. E essa postura verticalizada é prejudicial na formação das crianças como sujeitos. Mesmo não sendo capazes de, ainda, problematizar questões de classe e de cor que configuram o contexto do projeto, até mesmo pela pouca idade, percebem o caráter impositivo do ensino. Se há relações de dominação, reconhecem o lugar de inferioridade que ocupam, apesar das estratégias discursivas de mascaramento dessas relações predatórias.

Sobre o discurso do amor e carinho, já explicitado em outras categorias de análise, Nicole pondera:

Vai muito mais além de tratar com amor e carinho as meninas. Isso você trata todo mundo. Todo mundo precisa de amor e carinho. Mas eu sentia que elas precisavam de algo mais que seja um incentivo, que seja uma luz no fim do túnel. Tipo: se você quiser seguir esse caminho, tem essas possibilidades e você pode fazer isso.

Ou seja, Nicole acredita que o tratamento carinhoso que os outros professores encaram como um grande privilégio dado gratuitamente a seres desprovidos de afeto em suas concepções, é, nada mais, nada menos, que uma obrigação moral que se deve ter com qualquer indivíduo. A chave da contribuição é outra. Para a bailarina, o Dança Criança deveria se apresentar como espaço de formação para que as alunas possam tornar-se sujeitos capazes de sonhar e trilhar várias possibilidades de futuro.

No dia que as professoras viraram pra mim e falaram que “a gente já deu muito aula, tipo, a minha cota já acabou, eu já fui boa demais para as pessoas, já deu, acho que outras pessoas podem exercer esse trabalho”, não era por que estavam dando muita aula na escola. Não era justificativa plausível. É tipo: “eu não quero dar aula mas vou falar que já dei por muito tempo e é isso, vou colocar um qualquer”.

A postura egocêntrica que Nicole reconhece em ex-professoras do projeto, que acreditam ter cumprido sua cota de participação social, resulta no envolvimento de sujeitos pouco preparados para lidar com práticas docentes. A incapacidade de alguns professores de comunicarem-se efetivamente com as alunas vem não apenas de uma questão cultural, conforme já apontado, mas, também, da in experiência.

Ainda, o que é encarado como favor não demanda o mesmo profissionalismo, o mesmo preparo, o mesmo cuidado. Esse quadro apenas contribui para relações opressoras de classe. A in experiência e o desconhecimento de estratégias didáticas que poderiam proporcionar aulas participativas e inclusivas colaboram para a tática da

domação. A participação e o envolvimento das crianças são acionados pela força, pelo xingo e pela ofensa, mascarados pelo discurso de amor que propõem apenas em fala, mas quase nunca em ação.

Para Nicole, o Projeto Dança Criança não cumpre sua função de ser. “Se for ver, a única menina que ‘deu certo’ fui eu. E quantas meninas que são? Sessenta pessoas, ou mais. Não entendo como não passa na cabeça deles o quão frustrante é isso”. Trata-se de um projeto que tem potencial para propor novas perspectivas de futuro, mas que permanece inativo para que isso aconteça.

Os professores do projeto, portanto, falham. Falham em comunicar-se com a cultura popular que, em discurso, afirmam acolher, mas, em ação, miram negar. Falham em compreender que sentidos partilhados são inevitavelmente ressignificados. Falham ao encarar sua cultura como intransformável. Falham em perceber, como afirma Williams, que nossas artes não estão em condições de continuar incontestadas até a eternidade.

ATO FINAL

Perscrutar elementos simbólicos de culturas distintas permanentemente em tensão a partir de interações comunicacionais, majoritariamente inexistentes em sua plenitude: foi essa a questão que regeu nosso percurso. A intangibilidade do objeto se materializa nas falas, comportamentos, atitudes e pensamentos observados e documentados por quase um ano.

A linearidade e a unidirecionalidade dos processos comunicativos revelam traços de relações predatórias entre sujeitos populares e hegemônicos que entram em cena nesse contexto. A domesticação impositiva de determinados valores e sentidos é estimulada pela visada que qualifica o trabalho dos professores como favor prestado a sujeitos de classes desfavorecidas. Denominam-se as crianças populares, encaradas através de estereótipos homogeneizantes, pela falta. Na perspectiva dos professores, são destituídas não apenas de bens de consumo e de capital econômico, mas de cultura. E, somente através da incorporação de valores específicos das classes mais abastadas, poderiam ser tomadas como indivíduos dignos de ascensão social. Mas não é isso que o projeto parece almejar. Trabalha-se uma cultura que se orienta para a manutenção de relações verticalizadas. Ainda, o caráter de caridade que impregna relações fomenta o negligenciamento da qualificação dos profissionais que compõem a equipe do projeto. O trabalho voluntário é confundido com trabalho amador.

Apesar da afirmação de um discurso pautado no afeto e no carinho, oriundo, também, de uma visão estereotipada do contexto social dos sujeitos populares, percebe-se o emprego de falas opressoras, ofensivas e autoritárias para impor o que se pretende transmitir. A relação comunicacional que se configura nesse cenário não apresenta uma perspectiva ancorada em trocas dialógicas, mas na transmissão unidirecional e acrítica de

certos preceitos hegemônicos. A rigidez e a verticalidade dessas interações são reflexos de uma cultura entrelaçada pelos pensamentos ideológicos fundadores do balé clássico.

A resistência à dominação cultural revelada nos discursos não é inexistente. É plural e multifacetada. Vem das meninas que abandonam o projeto por não reconhecerem a importância que a cultura hegemônica acredita ter. Vem de alunas que recusam demandas e questionam o que está sendo imposto. Vem da turma que não almeja fazer parte da escola, mas que mira a consolidação de uma turma própria. Vem de Nicole, que, tendo vivido o projeto como aluna e professora, reconhece falhas. Vem dessa bailarina que não mira a busca de um crescimento pessoal e egocêntrico, que encara as crianças como um meio de atingir melhorias em outros contextos. A resistência desponta ao encarar a possibilidade de um futuro melhor para as meninas do projeto como seu objetivo final.

O desafio que se coloca é o desafio da escuta. É o desafio do diálogo, de uma comunicação que elucide as demandas de sujeitos populares. Para evitar o aniquilamento simbólico ou a domesticação de um Outro distinto há de se estabelecer uma relação sobretudo ética. É necessário reconhecer a reivindicação de uma postura continuamente reflexiva e crítica que a moralidade inerentemente aporética das relações impõe. Há de se assumir uma responsabilidade para com o outro que não o oprima, mas que o reconheça em sua diferença essencial. É preciso pensar a outra via dessas relações. Mas, como afirmado em falas anteriores, não é o objetivo dessa pesquisa. É o que fica como desafio.

REFERÊNCIAS

- BARBERO, J. M. *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia*. 7ª ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2015.
- HALL, S. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.
- PIRES, C. “As bailarinas negras e o ballet clássico”. *Geledés – Instituto da Mulher Negra*, São Paulo, 20 mar. 2015. Disponível em: <http://www.geledes.org.br/as-bailarinas-negras-e-o-ballet-classico/#gs.=C6HoQQ>. Acesso em: 3 set. 2017.
- SILVERSTONE, R. *Por que estudar a mídia?* 1ª ed. São Paulo: Edições Loyola, 2002.
- _____. “Complicity and collusion in the mediation of everyday life”. *New literary history*, v. 33, n. 4, p. 761-780.
- SOUZA, J. *A ralé brasileira: quem é e como vive*. 1ª ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.
- WILLIAMS, R. *Cultura*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.
- _____. *Recursos da esperança*. São Paulo: Editora Unesp, 2015.

Reverberações críticas da moda e da arte nas ruas

Andrea Limberto (USP)

Fernanda Elouise Budag (FAPCOM/USP)

O espaço urbano se mostra afeito para o debate do conceito e das práticas de mediação, pois consegue resumir fisicalidade e o dado impalpável da circulação de pessoas, objetos, entes e ideais simbólicos. Sobre um mesmo chão, é possível conceber o encontro e a disputa pelo espaço, uma tensão que acreditamos estar presente nos desígnios do que se percebe como processo de mediação.

Iniciamos nossos escritos fundamentando teoricamente os conceitos de mediação e midiaticização, que são eixos teóricos centrais a partir dos quais observamos a concretude de nossos objetos de estudo. Empreendemos, portanto, primeiramente, uma breve revisão de literatura em torno desses conceitos, o que nos permite situar mais à frente nossos objetos.

Diacronicamente, começamos dialogando com Serelle (2016), pesquisador que, discutindo o conceito de mediação especialmente a partir da obra de Silverstone (2002a, 2002b, 2005) e retomando conceituações de mediação também de Martín-Barbero (2004, 2014) e Couldry (2004, 2008), defende que a crítica midiática passa pelo desafio da mediação – citando o próprio Silverstone (2002a). Desse modo, uma vez que nossa intenção é justamente a adoção da perspectiva da crítica, situamos que o desafio da mediação é precisamente o pressuposto do qual partimos.

Retomando um dos teóricos precursores da teoria das mediações, Martín-Barbero (2006), entendemos o conceito aos moldes do que o autor propõe: enquanto esferas que ajustam tanto nossa produção de construções simbólicas quanto nossa recepção a elas; que arranjam nosso olhar e nossa leitura sobre imagens em circulação no mundo. Originalmente, quando começa a pensar sobre as mediações, Martín-Barbero (2006) tem seu foco primeiro nas questões da televisão, concebendo, assim, mediações como “[...] lugares dos quais provêm as construções que delimitam e configuram a materialidade social e a expressividade cultural da televisão” (MARTÍN-BARBERO, 2006, p. 294). Mas, indo além do televisual, as mediações atravessam todo nosso espectro comunicacional e de representações.

Em verdade, a mídia seria, concordando com Silverstone (2002a), um amplo processo de mediação. Uma espécie de fluxo contínuo de circulação de significados, que até tem seu início a partir de textos midiáticos, mas que se espalha para muito além deles, produzindo sentidos e reproduzindo novos sentidos na cotidianidade. Não obstante, considerando que estes circulam hoje, sobretudo, através dos aparatos midiáticos, concordamos ainda com Silverstone (2002b) quando afirma que a mediação é cada vez mais dependente da tecnologia midiática.

Para Silverstone, a mediação é tecnológica, pois depende cada vez mais da presença dos meios de comunicação no cotidiano, que colocam em circulação textualidades diversas, das quais nos apropriamos como recurso simbólico para estabelecer nossa conduta com o outro e para produzir sentidos na complexidade da vida cotidiana. Mas ela é também fundamentalmente social, pois implica a constante negociação cultural por meio de táticas do cotidiano (SERELLE, 2016, p. 76).

Nesse contexto, insere-se o conceito de midiaticização, sobre o qual trata Nick Couldry (2008), professor de Comunicação e Mídia do Goldsmiths College da Universidade de Londres. Recorrendo a textos de Stig Hjarvard (2004) e Winfried Schulz (2004), Couldry situa que midiaticização “seria mais forte para tratar de questões de textualidade midiática, sugerindo que estaria em ação uma lógica midiática única” (COULDRY, 2008, p. 3, tradução nossa). Corresponderia, portanto, a um processo de adaptação dos mais diferentes campos sociais a uma certa lógica da mídia, que estaríamos presenciando hoje com mais intensidade. Podemos notar a mediação em exercício quando vemos, por exemplo, a arte de rua assumindo espaços que seriam de uma logicidade mais mercadológica, ou a moda das ruas sendo representada em desfiles que antes não davam abertura para tal estilo. E aí já vamos afunilando para nossos objetos empíricos: as formas de expressão urbanas, ou mediações urbanas. Nesse sentido, assumimos o mesmo olhar de Ferrara (2016) que enxerga as manifestações da cidade como mídia e também como mediação.

Como mídia, funciona em interface com os signos visual e/ou cinético, que caracterizam todas as manifestações de comunicação, sobretudo aquelas de massa. Como mediação, dá lugar a fluxos sociais e culturais, usos, crenças, valores, imagens e imaginários [...] (FERRARA, 2016, p. 1).

Intervenções urbanas admitidas enquanto mídia porque fazem circular mensagens, e enquanto mediações porque são espaço-sede de significados que equacionam modos de perceber o mundo. Assim como a mídia, a arte urbana e a moda nas ruas operam por mediações, ou seja, ambas são desenvolvidas e interpretadas atravessadas por mediações, tanto quanto exercem mediações sobre o que lemos e vemos

do mundo. E ambas fornecem material para a criação de produtos simbólicos de outra natureza; a exemplo da moda e da arte de rua, das quais nos aproximamos agora.

IMAGENS DE ABERTURA: A MEDIAÇÃO ENTRE DOIS MUNDOS

Podemos assumir que certos exercícios de mediação já estão marcados como caminhos de uma rede e, nesse sentido, são menos polêmicos. Em outros casos, surge a possibilidade de uma nova tomada dos processos, ou pelo menos de uma tentativa de instaurar novidade a partir de ecos de uma presença de outro espaço.

O espaço da cidade é marcado pela virtualidade de sua apresentação como camadas sobrepostas, como ruínas de um edifício freudiano, que rebate no real como dado radical crítico máximo, aquele que não está presente, mas se faz sentir por seus efeitos. Chegamos de outro modo à possibilidade crítica, não uma crítica da representação, mas uma noção de mediações que podem escapar. Não falamos do vazio, mas do acúmulo da presentificação em camadas, da saturação. E observamos o que sangra por essa abertura.

O extremo da ficção se abre para uma crítica e ao mesmo tempo para uma conexão fina com o(s) realismo(s). Mais do que um conteúdo alijado de todo circuito valorizado de referencialidade, o ficcional nasce no cerne do que está autorizado a ser culturalmente e socialmente mediado. Nossa hipótese é a de que, por aberturas literais e metafóricas, coladas sobre os produtos culturais analisados, está uma tentativa de definir os contornos do que é socialmente e culturalmente passível de mediação. Além disso, representam uma maneira de assumir o outro nesse quadro.

Tomamos licença para nos apropriarmos da noção de fantástico, como entendida numa certa tradição da literatura fantástica, para que ela seja apresentada para um ambiente que de tudo poderia ser entendido como seu oposto: aquele da cidade, do concreto, da realidade crua, da objetividade, do realismo. Encontramos, na tentativa de sua tomada, a fantasia de sua desconstrução crítica. Ela se faz pelas aberturas concretas em sua soma com as aberturas inventadas. Podemos dizer que algumas delas são mais marcadas, com suas bordas mais balizadas socialmente, culturalmente, quase não deixando entrever sua radicalidade. Outras são mais fluídas e descomprometidas, e não fazem jus às vinculações concretas pretendidas, mas a outras possibilidades desenhadas sobre o espaço. Tal desenho se encontra literalmente, no caso da arte de rua, sobreposto e diferenciando o concreto uniforme. Com relação ao evento de moda, ele marca simbolicamente os espaços de circulação das gentes e a movimentação de seus corpos.

Assim, assumimos para o presente trabalho que especificamente a tradição das obras fantásticas cria aberturas para tratar da realidade de uma forma crítica. Para além

dessa tradição ficcional vastamente estudada, interessa-nos o ponto de aporte para esse posicionamento crítico. Entendemos que tal aporte varia a cada retorno das obras em cima de realidades possíveis oferecendo escapes tanto fantásticos quanto mobilizadores.

Pretendemos identificá-los a partir de imagens da abertura: são portas, janelas, fendas em muros, sonhos, alucinações. Sua assunção estética segue o caminho dos usos de cores vibrantes e do pretense exagero. Observaremos tal paradigma da abertura em dois objetos heterodoxos, mas que acreditamos envergarem em um ponto crítico em comum: aquele de inspiração ficcional que gira para um retorno do real. A partir da observação atenta a dois objetos empíricos distintos – mas congruentes –, a arte de rua e a moda, nossa postura crítica permite uma compreensão da mediação que se forja entre o realismo e o ficcional/fantástico que compõe ambos e emerge de ambos os espaços.

ARTE DE RUA: O.BRA FESTIVAL 2015

Para observarmos o objeto empírico da arte de rua, assumimos como recorte os painéis criados por ocasião da edição 2016 do O.bra Festival, em São Paulo. A saber, o O.bra é um festival latino americano de arte de rua que promove a pintura de murais ao ar livre em um trabalho de cocriação entre artistas locais e convidados estrangeiros. Segundo seus organizadores, o festival está “[...] criando uma verdadeira galeria a céu aberto no centro de São Paulo, arte livre para ser consumida por todos. Um processo que não muda só a paisagem, mas também as pessoas ao redor” (O.BRA, 2016). Como podemos começar enxergando na Figura 1, a seguir.



Figura 1 – Imagem antes e depois do espaço urbano com a obra de Binho e Suiko. Fonte: O.BRA, 2016.

Podemos tentar compreender uma série de questões aqui colocadas nessas imagens. Primeiro, na dimensão concreta das obras, conseguimos traçar considerações sobre (1) o espaço urbano anterior à intervenção artística e também sobre (2) a

intervenção em si e as imagens que ela mobiliza. Segundo, na dimensão imagética da montagem do “antes e depois”, podemos discorrer sobre as escolhas estéticas da composição comparativa.

A respeito do espaço urbano anterior que abriga posteriormente a manifestação artística do festival, vemos um espaço público urbano desgastado e desvalorizado, que comunica, ao menos superficialmente, uma urbanidade fria e sóbria (Figura 1, Figura 2 e Figura 3); precária talvez, ainda que abrigando o potencial criativo da cotidianidade da vida urbana. Vemos efetivamente o ordinário da cotidianidade mais precisamente no que há de comum e pasteurizado no concreto que compõe as edificações da cidade, à esquerda nas imagens.

Já quanto à imagética que a obra instalada movimenta, conseguimos começar a localizar algo da esfera do ficcional. Mais especificamente no caso da Figura 1, identificamos citações às narrativas ficcionais distópicas, aquelas que usualmente advertem sobre um futuro catastrófico das metrópoles, se continuarem com os ritmos e estilos de vida contemporâneos. Enxergamos a referência a esse tipo de texto no uso da onda que “invade e destrói o espaço urbano”, à direita na obra da Figura 1. Essa mensagem de “destruição” pode estar fazendo alusão, aliás, à própria mediação que essas obras do festival estão exercendo nos locais em que são introduzidas. Elas provocam uma certa “destruição” da cidade original, à medida que alteram seu espaço. Mas, ao contrário do que sugerem as narrativas distópicas e suas “ondas” – literais ou metafóricas –, essas obras destroem *positivamente* a cidade se levarmos em conta que introduzem “vida” com suas cores vibrantes e mobilizam um novo olhar do sujeito para o espaço até então “apagado” e “morto”. Essas obras provocam uma distopia ao avesso.

Observações similares sobre o ficcional podem ser feitas a partir da Figura 2, a seguir. Ainda que em cores menos intensas, essa arte parece novamente fazer uma citação direta ao ficcional, mas neste caso ao fantástico, por trabalhar com uma personagem que remete diretamente a nosso imaginário de uma fada, figura típica do Reino Encantado dos contos maravilhosos; aqui inclusive aparece segurando um elemento que lembra uma varinha de condão. Em verdade, a obra é inspirada no nome do local em que está instalada, o Anhangabaú, que, no tupi-guarani, quer dizer “água de maus espíritos”, cuja raiz da palavra (“anhangaba”) significa feitiço. Ou seja, alude à magia. Seguindo, ainda que em contraponto, no lado esquerdo da imagem da suposta fada trabalhe-se um esqueleto apenas em tons de preto e branco segurando um coração cortado para fora do corpo, há algo de mágico sustentando essa imagem.

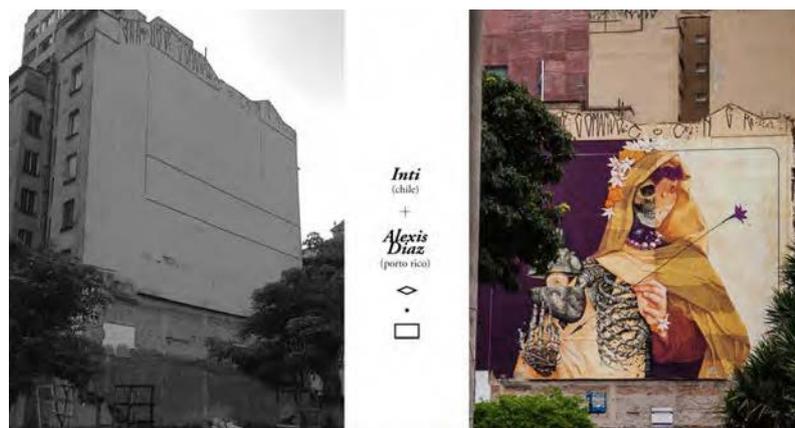


Figura 2 – Imagem antes e depois do espaço urbano com a obra de Inti e Alexis Diaz. Fonte: O.BRA, 2016.

Já na Figura 3, a seguir, a esfera do ficcional está situada na menção estética ao movimento artístico surrealista, a qual pode ser vislumbrada na forma surpreendente e irreal com que a obra em questão é construída, justapondo elementos que não se conversariam em uma representação mais fiel do real concreto, característica máxima surrealista. A obra trabalha, sobretudo, com a combinação de figuras humanas com elementos da natureza. Mais especificamente, intitulado *Capoeira fighter - Banisteriopsis caapi*, o mural combina, em posição central, como sugere o título, um homem negro dançando capoeira e o cipó nativo da região amazônica popularmente chamado de “caapi”. Essa planta é um dos ingredientes da bebida enteógena¹ conhecida por Ayahuasca, ingerida para fins espirituais em rituais de religiões milenares e mundiais por alterar a consciência e promover a comunhão com o deus interior de quem a bebe. Tal alteração da percepção colabora para a encenação do jogo com o fantástico que a obra empreende, pois o negro e a planta emergem da mente de outra figura humana ali representada. O que sugere também uma certa representação do cipó enquanto mediação entre a essência interna do humano e sua realidade externa.



Figura 3 – Imagem antes e depois do espaço urbano com a obra de Interesni Kazki. Fonte: O.BRA, 2016.

¹ Enteógeno: que altera a consciência.

Por sua vez, no que diz respeito à esfera imagética da composição do “antes e depois” em todas as figuras, é evidente a construção propositalmente contrastante para destacar, ao mesmo tempo, na imagem prévia, o “feio” dos elementos urbanos, assim como ressaltar, na imagem póstuma, o “belo” da arte de rua. Entre os ingredientes do feio do urbano cru estão fios, muros e postes que se fez questão de serem mantidos nas imagens pré-arte de rua – os quais ainda ganham uma carga dramática e emocional maior com a representação nos tons de preto e branco. Entre os componentes do belo da arte, está especialmente a retirada desses mesmos elementos urbanos/poluidores visuais, além da inserção da vida que as cores representam. São, portanto, composições antes-e-depois extremamente mediadas e mediadoras.

Conseguimos vislumbrar o caráter da proposta de revitalização do espaço público urbano que essa arte de rua do festival propõe e, junto, a estética, a poesia visual, a inspiração ficcional. Lugar então em que a fantasia e a realidade concreta se encontram e abrem espaço para a crítica. As imagens das pinturas nas paredes são de elementos nada usuais ou esperados. Justamente não podiam ser da realidade esperada, mas talvez de uma realidade fantástica que se apropria como sonho da concretude da vida.

RIO MODA RIO

A moda relacionada a grandes marcas da alta costura sempre esteve associada a apresentações de suas coleções sazonalmente em ambientes dedicados aos desfiles (loais para grandes eventos, semanas de moda nas principais cidades do mundo). Embora haja uma relação intrínseca entre o que se mostra e o vestuário utilizado nas ruas, há, da mesma maneira, uma reconhecida discrepância entre os dois ambientes. A moda da alta costura está relacionada a um ambiente mais elitizado, de grandes produções e ligado à arte, enquanto a moda na rua é associada ao vestuário comum, à apropriação indébita dos traços das roupas processados midiaticamente. Notamos, no entanto, que existe hoje uma assimilação e uma abertura para uma comunicação maior entre o ambiente urbano e as produções das grandes marcas. Tal abertura é resultado de um processo histórico de devolução em criatividade do que se apresenta como uso da moda na rua, do fenômeno das celebridades, da circulação midiática mais intensa das produções da alta cultura, da cultura da pirataria, das produções independentes e de marcas menores, dos movimentos identitários que se assumem em novas visibilidades que passam por um modo de se trajar e de se portar. Da costura individualizada e etiquetada, passamos ao *prêt à porter* e à moda rápida (*fast fashion*) e chegamos a um estágio de apropriações plurais e customização de peças.

Esse cenário de retorno da inserção da moda nas formações identitárias dos sujeitos ocorre em franca comunicação com a tomada dos ambientes da cidade. Os polos se invertem e a passarela se abre para as ruas de públicos ampliados e não especializados: “Habitualmente sem trânsito nas semanas de moda, o público terá acesso às atividades no Pier Mauá a partir da compra de ingressos”, é o que comunica o Rio Moda Rio. Relatamos também, como parte desse fenômeno, o crescimento dos blogs de moda, como referenciado por Murakami e Tavernari (2012). Há um saber que é construído no uso e no olhar para os códigos das visualidades da moda, que defendemos e que não estão mais restritos às grandes cadeias produtoras.

O que nos interessa aqui nesse cenário é uma certa perversão dessa apropriação pela moda das passarelas, que pretende comunicar-se com o ambiente urbano não num diálogo igualitário, mas reconhecendo e marcando aberturas. Tais aberturas aparecem nas produções exibidas e na escolha dos lugares para a performance de sua exibição. Um caso especial que comentamos aqui é a iniciativa de revitalização da cultura dos desfiles de moda no Rio de Janeiro, que nos últimos anos esteve em declínio como mercado, a partir desse arejamento com a vida (*lifestyle*) que a cidade apresenta nas ruas e com novas formas do negócio da moda. Tal vitalidade está ligada à pergunta sobre qual seria a especificidade da moda nas ruas do Rio. Temos, por exemplo, o contundente trabalho de Mari Stockler, *Meninas do Brasil* (2002), fotografando trezentas cenas e trajes de meninas dos morros cariocas e das periferias do Brasil.

O movimento Rio Moda Rio é descrito como:

Inspirador de um *lifestyle* desejado no mundo todo, o Rio de Janeiro retoma sua vocação natural para a moda e atrai novamente os holofotes do mundo fashion. O Movimento Rio Moda Rio, que respira o estilo de vida da cidade, dá o seu pontapé inicial com uma semana de desfiles, entre 15 e 18 de junho, no Pier Mauá, e vai além das passarelas com uma plataforma inédita de ações que se estende pelo ano todo com o desejo de quebrar regras, celebrar a criatividade de estilistas, descobrir talentos e impulsionar o mercado (SOBRE O MOVIMENTO...)².

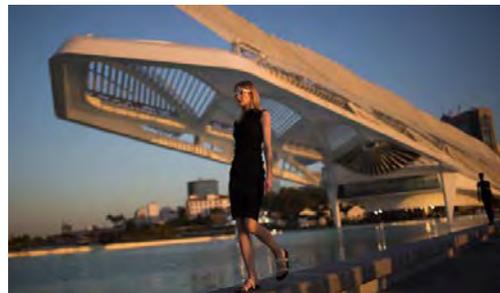
Nesse cenário, a apresentadora e modelo Xuxa Meneguel desfilou para a marca Yes. A composição remete ao despojado da moda urbana, como uso de jeans, do rasgado proposital, da barriga à mostra e do cabelo volumoso. São referências tanto atuais quanto conversam com o momento em que o Rio representava essa abertura das ruas na moda, nos anos 1990. Podemos dizer que este é um primeiro nível de comunicação entre a moda e as ruas, com as passarelas assumindo elementos do estilo urbano.

² Texto sobre o Movimento Rio Moda Rio disponível no site oficial: <http://riomodario.virgula.uol.com.br/riomodario/>. Acesso em: 3 Set. 2017.



Figura 4 – Xuxa em desfile no Rio Moda Rio. Fonte: Site do movimento Rio Moda Rio.

A marca Osklen realizou seu desfile no espaço do Museu do Amanhã, no qual a arquitetura arrojada de Oscar Niemeyer é utilizada numa associação entre as roupas e remetendo a algo de específico e intocado da vida da cidade. Nesse sentido, podemos dizer que um segundo nível de comunicação da moda com a cidade está em deslocar os desfiles para os espaços de trânsito dos corpos vestidos. O corpo montado com a vestimenta é reforçado como digno de se olhar e se notar nas ruas. Devemos observar, no caso do Rio de Janeiro, a relação da visibilidade das ruas que desemboca nas praias, na moda praia.



Figuras 5 e 6 – Desfile da marca Osklen. Fonte: Site do movimento Rio Moda Rio.

<http://riomodario.virgula.uol.com.br/>.

Num terceiro nível de comunicação entre a moda e o urbano, que nos interessa mais abordar aqui, as próprias composições de vestuário incorporam elementos do urbano. Podemos assumir que as listras e a herança das cores fortes legadas da *pop art* estão tanto nas produções da moda quando no grafite, propondo um contraste com o cinza da cidade. Essa relação está também nos saltos desafiadores de passeios esburacados e disformes.



Figura 7 – Listras no desfile Rio Moda Rio, nas marcas Company e Yes Brazil.

Figura 8 – Sandálias de salto coloridas. Fonte: Site de Lilian Pace.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Podemos tratar de uma certa similaridade entre os dois objetos selecionados, que se manifesta no contato com o solo da cidade e numa atuação dos corpos. No caso da arte de rua, a pintura indica uma intervenção feita por um artista em momento anterior e que se mantém para os olhares que vão vê-la em transição. No segundo caso, a performance é no ato do olhar e o desenho feito se esvai com a performance. O que se mantém é sua memória e registro, bem como a possibilidade de repetição.

Não podemos deixar de notar uma tomada feita sobre a apresentação dos corpos em sua integração com os espaços da cidade. Temos a pintura de figuras humanizadas e personificadas de corpos expostos em paredes duras e, por outro lado, temos a utilização da leve cobertura dos tecidos sobre corpos que se mostram em sua concretude, mas são deformados por uma produção artística.

Podemos inclusive desenvolver uma extrapolação que é a da associação do espaço urbano com a arte de rua como um signo eminentemente masculino, e a moda em relação aos signos do universo feminino. Longe de querer marcar essa divisão como um eco de questões de gênero, podemos dizer da forma de mediação que elas imprimem nas negociações para a presença de seus elementos.

Considerando que todas essas esferas estudadas por nós articulam representações, propomos um exercício crítico que problematize tais narrativas e espaços. Elas são aberturas em relação ao espaço urbano, à mobilização das pessoas nesse espaço e à possibilidade de sua apropriação para além do uso funcional, pela disruptura artística. São ambas (moda e arte de rua), então, intervenções críticas. Enquanto a mídia hegemônica, no geral, conforme situa Silverstone (2002b), falha no reconhecimento do outro e de sua diversidade, fracassando, portanto, enquanto mediação, podemos chegar a afirmar que as

textualidades que estudamos neste trabalho são comunicações/mediações mais efetivas porque levam em consideração justamente a alteridade, uma vez que as representações que colocam em circulação fogem do estritamente estereotipado e apresentam um painel mais múltiplo, complexo e heterogêneo de imagens.

Concordamos com Vaz (2016) quando esta defende que a disseminação do grafite e de movimentos a ele relacionados (como o hip-hop e o punk rock) “[...] deixa transparecer a procura para escapar do poder econômico estabelecido através das brechas que permitem criar novas formas de expressão e outros modos extraoficiais de relacionamento com as cidades” (VAZ, 2016, p. 14). Essas brechas são as aberturas de que falamos desde o início. E o mesmo podemos falar da moda. As representações da arte de rua e da moda exploradas aqui, a partir de seus possíveis caracteres transgressores e contestadores, mesclando-se com o real e o ficcional, geram desdobramentos na paisagem e na vivência urbanas, assim como desdobramentos com potenciais críticos.

E, em todo esse panorama, podemos situar o consumo. O consumo imagético, simbólico e cultural que alimenta e é alimentado por todas essas representações circulantes nos grafites e nas roupas. Oliveira (2007), estudando especificamente a cultura juvenil e sua relação com a cidade e com seus corpos, passa pelo foco na arte de rua e tangencia também a questão da moda, e, nisso, passa pelo consumo. A autora pesquisa estritamente os jovens, mas, esgarçando suas considerações, diríamos, em suas palavras, que todos os sujeitos urbanos

[...] marcadamente, constroem e expressam sua identidade com base nas complexas escolhas de consumo simbólico que estão à sua disposição como num excitante hipermercado de imagens, símbolos, territórios, tatuagens, corpos, ideologias, referências, modas, objetos, bebidas, comidas etc. (OLIVEIRA, 2007, p. 77).

Mais do que um trabalho específico sobre as mediações urbanas, quisemos apontar para a especificidade do conceito de mediação no que ele remete à noção de negociação com um espaço, na tensão proveniente do encontro no espaço público, no resultado visível que não é nada senão as ruínas possíveis desses embates na presença e na ausência de seus elementos.

Tomamos como hipótese, assim, que os dois objetos de nossa análise têm uma vivência isolada, mas se relacionam a partir do modo como ocupam o solo da cidade. Ainda que se trate de eventos diferentes, em cidades com dinâmicas também diversas, nossa aposta é a de que persiste um movimento de mediação. Ela está relacionada ao desenvolvimento da circulação das gentes em tais espaços e constrói uma narrativa inesperada na linha imaginária antes marcada por reforço. Faz parte da possibilidade de mediação um entendimento coletivo do espaço. Em segundo lugar, tal espaço deve ser

público no sentido de seu reconhecimento também comum e, não menos importante, devemos apontar os limites não ditos, mas consensuados para a ocupação de tais espaços, permitindo que a disruptura que pleiteamos seja a um tempo surpreendente, mas de alguma forma institucionalizada.

Não nos furtamos a reconhecer que nossos objetos apresentam, nesse sentido, diversas camadas de institucionalização. São eventos que se anunciam com uma proposta de tomada do espaço público, não pretendem sua presença com violência de limites, estão ligados a iniciativas empresariais e do terceiro setor. Não obstante, consideramos que um redesenho de pretensões artísticas se processa de todo modo. Ainda mais, o fato reconhecido de sua institucionalização acaba por tortuosamente abrir possibilidades e endossar causas.

Há mais um nível de institucionalização que gostaríamos de apontar, a marca do feminino associada ao evento de moda e a do masculino associada ao grafite. Ela vai aderir ao verificado fato de que a maioria das modelos e do público dos desfiles era composto de mulheres, tanto quanto a maioria dos artistas grafiteiros era de homens. Existe, de um lado, um direcionamento da ocupação do espaço pela beleza de circular por espaços cinzas e brutos, pela qual os corpos são expostos como prioridade em evidência e aparência. De outro lado, temos uma tentativa não só de cruzar o espaço da cidade, mas deixar uma marca nele. O corpo do artista não aparece, mas suas pinturas. Os corpos em evidência estão lá representados dentro da arte de maneira fantástica e, assim, podemos considerar, com outras camadas de mediação.

Podemos dizer, no máximo, que os corpos circulantes na cidade e aqueles retratados nos grafites estão ambos em ambiente de representação. No máximo, dizemos que cabe a eles uma encenação ficcional e fantástica da nossa presença urbana. Ela é ficcional, pois, em ambos os casos, a mediação dos eventos e corpos está no limiar do palpável. A experiência de recepção é mediada pela distância das redes ou dos murais pintados. A totalidade dos eventos só pode ser apreendida numa relação temporal e espacial específica e não está acessível somente pela presença de suas pontas reais. Assim, não só as datas, os locais, os corpos, mas pleiteamos que nossos objetos, como eventos midiáticos, têm um traço ficcionalizante. Vamos mais longe em dizer que tal traço flerta ainda com as referências do fantástico. O dado de irrealidade presente nas aberturas das produções de moda e do grafite faz-nos atravessar as camadas de mediação que comporiam o vestir-se e o ato de andar na cidade, de planejá-la, organizá-la e decorá-la. Concebemos que o viés fantástico aparece justamente pela proximidade extrema com o real, ou, mais exatamente, com o que se esperava real, concreto e realizado. O fantástico aplica uma camada de exagero possível em cima do dado concreto e não se pretende necessariamente desapegado dele, mas serve criticamente à sua espécie.

Temos a intenção de defender, assim, a possibilidade de uma tomada consistentemente crítica a partir da investida sobre objetos e espaços desgastados cotidianamente e rotineiramente, fazendo vistas a suas aberturas e reinserções físicas e metafóricas através de intervenções artísticas situadas no limite entre a realidade e o fantástico.

REFERÊNCIAS

- COULDRY, N. "Mediatization or mediation? Alternative understandings of the emergent space of digital storytelling". *New media & society*, Londres, v. 10, n. 3, 2008, p. 373-391. _____ . *The place of media power: pilgrims and witnesses of the media age*. Nova Iorque: Routledge, 2004.
- FERRARA, L. D. "Cidades, cidades". In: FERRARA, L. D. (org.). *Cidade, entre mediações e interações*. São Paulo: Paulus, 2016.
- HJARVARD, S. "From bricks to bytes: the mediatization of a global toy industry". In: BONDJEBERG, I.; GOLDING, P. *European culture and the media*. Bristol: Intellect, 2004, p. 43-63.
- MARTÍN-BARBERO, J. *A comunicação na educação*. São Paulo: Contexto, 2014. _____ . *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia*. 4ª ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2006. _____ . *Ofício de cartógrafo: travessias latino-americanas da comunicação na cultura*. São Paulo: Loyola, 2004.
- O.BRA. Disponível em: <http://obrafestival.com>. Acesso em: 3 set. 2017.
- OLIVEIRA, R. C. A. "Estéticas juvenis: intervenções nos corpos e na metrópole". *Comunicação, Mídia e Consumo*, São Paulo, v. 4, n. 9, mar. 2007. p. 63-86. Disponível em: <http://revistacmc.espm.br/index.php/revistacmc/article/viewFile/89/90>. Acesso em: 3 set. 2017.
- SCHULZ, W. "Reconsidering mediatization as an analytical concept". *European Journal of Communication*, 19 (1), 2004, p. 87-101.
- SERELLE, M. "A ética da mediação: aspectos da crítica da mídia em Roger Silverstone". *Matrizes*, São Paulo, v. 10, n. 2, mai./Ago. 2016, p. 75-90. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/matrizes/article/view/119986/117262>. Acesso em: 3 set. 2017.
- SILVERSTONE, R. *Por que estudar a mídia?* São Paulo: Loyola, 2002a. _____ . "Complicity and collusion in the mediation of everyday life". *New literary history*, v. 33, n. 4, 2002b, p. 761-780.
- SILVERSTONE, R. "The sociology of mediation and communication". In: CALHOUN, C.; ROJEK, C.; TURNER, B. (eds.). *The international handbook of sociology*. Londres: Sage, 2005, p. 188-207.

STOKLER, M. *Meninas do Brasil*. São Paulo: Cosac Naify, 2002.

TAVERNARI, M.; MURAKAMI, M. “O gênero dos *fashion blogs*: representações e autenticidades da moda e do feminino”. *Rumores*, v. 12, n. 2, jul./dez. 2012, p. 85-106.

Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/Rumores/article/view/55294/58918>. Acesso em: 3 set. 2017.

VAZ, A. “As políticas do subterrâneo”. In: FERRARA, L. D. (org.). *Cidade, entre mediações e interações*. São Paulo: Paulus, 2016.

PARTE III
CIDADES MEDIADAS

Os estudos de narco, os territórios ocupados e as mediações do crime¹

Maurício de Bragança (UFF)

Desde os anos 1960, acompanhamos uma redefinição do lugar do político, a partir de uma mudança epistemológica que Stuart Hall define como a “centralidade da cultura” (HALL, 1997). Uma perspectiva antropológica veio promover uma virada cultural, ressitando a ideia de cultura pela compreensão de um conjunto de práticas que garantiam valores compartilhados por um mesmo grupo. Essas estratégias ganharam corpo sobretudo nos horizontes teóricos dos Estudos Culturais e na Sociologia da Cultura, que percebiam as práticas sociais como dimensões caracterizadoras das relações entre cultura, economia e política. No campo da Comunicação, a cultura das mídias e a cultura popular ganharam destaque como expressões de forças sociais, capazes de indicar os lugares de disputa nos quais se materializavam questões referentes a raça, corpo, gênero, etnicidade, sexualidade, religiosidade, classe social e outras categorias capazes de repercutir processos identitários e produção de subjetividades.

Na América Latina, os Estudos Culturais ganharam uma grande projeção a partir dos anos 1990, promovendo um interessante diálogo com a nossa larga produção ensaística que, desde o final do século XIX, já percebia nossas práticas culturais como processos privilegiados de diagnóstico de tensões sociais e identitárias. Podemos perceber tal gesto reflexivo em textos de Domingo Sarmiento, José Enrique Rodó, José Martí e Euclides da Cunha, dentre muitos outros autores nos quais uma ideia de cultura ganhava centralidade argumentativa. Nesse sentido, a entrevista de Jesús Martín-Barbero a Ellen Spielman em 1996 é bastante elucidativa:

¹ Este artigo é resultado do projeto de pesquisa “Fronteiras interamericanas: imagens de uma cartografia cultural em construção”, financiado pelo CNPq através da bolsa MCTI/CNPQ/Universal 14/2014. Uma versão deste texto foi apresentada no Seminário Mediações críticas: representações na cultura midiática, realizado pelos grupos de pesquisa Mídia e Narrativa, da PUC Minas, e MidiAto, da USP, entre 27 e 29 de setembro de 2016. Agradeço aos grupos as discussões no evento que originaram esta nova versão do artigo.

Nós fazíamos estudos culturais há muito tempo. Para o campo da comunicação na América Latina, desde o livro de Pascuali (nos anos sessenta) havia uma percepção de que os processos de comunicação eram processos culturais. Houve um momento em que Althusser e todas estas coisas apareceram na América Latina e foram percebidas de maneira muito obscura. Este foi o meu caso. Eu não comecei a falar de cultura porque me chegaram coisas de fora. Foi lendo Martí, Arguedas que eu a descobri, e com ela os processos de comunicação que eu tinha que compreender. Não nos ocupávamos dos meios: estavam na festa, na casa, no bar, no estádio. O primeiro que me abriu certa contextualização foi Gramsci, e logo descobri, numa viagem de estudos, Thompson, Raymond Williams, William Hogarth, os três pais dos estudos culturais ingleses. Eu os conheci em finais dos anos setenta; e me encontrei com os estudos da classe trabalhadora que é, pela primeira vez, uma história da classe popular – não é uma história unicamente das lutas políticas, mas de todo esse processo cultural da dominação. Nós fazíamos estudos culturais muito antes que esta etiqueta aparecesse (MARTÍN-BARBERO, 1996, p. 4)².

De um lado, esse debate com nossa tradição ensaística; de outro, a contribuição que vinha dos deslocamentos teóricos rumo ao sul, via estudos de subalternidade e teorias pós-coloniais. O campo de estudos que se convencionou chamar de Estudos Culturais latino-americanos – a despeito dos inúmeros embates que promoveu na tradição do pensamento sobre a cultura no continente e das afiadas críticas que recebeu ao longo de sua trajetória – acabou por reconfigurar também a metodologia de estudos sobre cultura popular, redescobrimo territórios de onde novas vozes se impunham ao reivindicar outras formas de mediação até então desprezadas pelos canais tradicionais de leitura da cultura. Assim, ganha relevo no interior de nossas especificidades teóricas uma nova abordagem das discussões entre cultura e representação a partir do desenvolvimento de novas metodologias acerca dos processos de mediação.

Num rico diálogo com as matrizes britânicas dos Estudos Culturais, surgem as reflexões de Jesús Martín-Barbero e Guillermo Orozco-Gómez, sobretudo a partir de Raymond Williams, que, em certa medida, desloca a ideia de “reflexo” – presente nas dinâmicas entre infraestrutura e superestrutura – para uma mais potente percepção

² “Nosotros teníamos estudios culturales desde hace mucho tiempo. Para el campo de la comunicación en América Latina, desde el libro de Pascuali (en los sesenta) hay una percepción de que los procesos de comunicación eran procesos culturales. Hubo un momento en que Althusser y todas estas cosas aparecieron en América Latina y se las percibió de manera muy oscura. Ese fue mi caso. Yo no empecé a hablar de cultura porque me llegaron cosas de afuera. Fue leyendo a Martí, a Arguedas que yo la descubrí, y con ella los procesos de comunicación que había que comprender. Uno no se ocupaba de los medios: estaban en la fiesta, en la casa, en la cantina, en el estadio. El primero que me abrió una cierta contextualización fue Gramsci, y luego descubrí en un viaje de estudios a Thompson, Raymond Williams, William Hogarth, los tres padres de los estudios culturales ingleses. Los conocí a fines de los setenta; y me encontré con el estudio de la clase obrera que es por primera vez una historia de la clase popular –no es una historia únicamente de las luchas políticas sino de todo ese proceso cultural de la dominación. Nosotros habíamos hecho estudios culturales mucho antes de que esta etiqueta apareciera”. In: “Nosotros habíamos hecho estudios culturales mucho antes de que esta etiqueta apareciera” (MARTÍN-BARBERO, Entrevista a Ellen Spielmann, 1996, tradução nossa).

dessas relações através dos processos de “mediação”. Martín-Barbero propõe a passagem dos discursos dos meios para os processos de mediação, evidenciando o campo da Comunicação como práticas sociais e estabelecendo suas relações com a cultura. Para tanto, conceitos como hegemonia, popular e representação ganham destaque em suas análises.

O autor propõe, dessa forma, um complexo esquema de mediações que interliga os campos da comunicação, da cultura e da política, e sobre os quais se estabelecem dois eixos de análise: um, sincrônico, focalizando as relações entre as *lógicas de produção* (que incluem a organização das formas culturais em interface com os interesses do Estado e do mercado) e as *competências de recepção e consumo* (nas quais se evidenciam as práticas sociais que convergem para a produção de sentido no ato das apropriações de leitura); e outro, diacrônico, em relação ao qual Martín-Barbero concebe a ligação entre as *matrizes culturais* e os *formatos industriais*. Entre essas instâncias, distribuem-se as discussões em torno da institucionalidade, da tecnicidade, das ritualidades e das práticas de sociabilidade, confirmando que os processos de mediação cultural se forjam num horizonte que inclui comunicação, política, economia, sociologia e antropologia (MARTÍN-BARBERO, 2004).

Tal modelo metodológico dos processos de mediação foi de grande importância para os estudos de recepção na América Latina, dada sua capacidade de se desdobrar sobre ideias como “pactos de recepção”, “contrato de leitura” ou “práticas de apropriação e consumo”. Essas perspectivas teóricas nos ajudam a retomar as relações citadas mais acima, e que nos interessam particularmente neste artigo, entre cultura e representação.

Para evidenciar as relações entre cultura e sistemas de representação, Stuart Hall (2016) destaca a ideia de “valores compartilhados”, repercutindo uma definição antropológica com ênfase sociológica. Essa ideia é importante para estabelecer as dinâmicas de pertencimento imprescindíveis para a identificação de determinados grupos culturais e suas estratégias de visibilidade. Isso não quer dizer que não haja dissensos e conflitos no interior desses valores compartilhados, em que se estabeleçam outras disputas em processos de negociação de sentidos em novas práticas de representação. Há, portanto, uma grande diversidade nos processos de significação que sugerem as fronteiras de um determinado ambiente cultural, sem que isso, no entanto, desqualifique as estratégias de acolhimento e adesão coletivas.

Em parte, nós damos significados a objetos, pessoas e eventos por meio de paradigmas de interpretação que levamos a eles. Em parte, damos sentido às coisas pelo modo como as utilizamos ou as integramos em nossas práticas cotidianas [...] Em outra parte ainda, nós concedemos sentido às coisas pela maneira como as representamos – as palavras que usamos para nos referir a elas, as histórias que narramos a seu respeito, as imagens que delas criamos, as emoções que associamos a elas, as maneiras como as classificamos e conceituamos, enfim, os valores que nelas embutimos (HALL, 2016, p. 21).

Com base nessa explicação tão direta quanto precisa de Stuart Hall acerca do compartilhamento de valores e significados necessário para a ideia de cultura, percebemos a importância do gesto de apropriação nesse processo, que acolhe tanto seus aspectos de linguagem mais formal, quanto a ideia de afetos e sentimentos que essas dinâmicas promovem. É nessa perspectiva que as discussões culturais produzem zonas de tensão em função de processos de contra-hegemonia estabelecidos no interior de determinadas matrizes culturais. Se os contextos históricos promovem arranjos de reconhecimento coletivo cristalizado em projetos relativamente consolidados na cultura de massa, nos quais modelos de representação totalitários ganham evidência, por outro lado, é na pluralização das contradições presentes nesses mesmos textos que as fissuras se fazem presentes e as disputas se estabelecem. Ao refletir sobre os processos de comunicação e as matrizes de cultura, Martín-Barbero é categórico em evidenciar as estratégias de conflito:

Estamos começando a compreender que, embora seja certo que o processo de acumulação do capital requer formas cada vez mais aperfeiçoadas de controle social e modalidades cada vez mais totalitárias, também a pluralização das contradições do poder é totalitária. Estamos começando a quebrar a imagem, ou melhor, o imaginário de um poder sem fissuras, sem brechas, sem contradições que simultaneamente o dinamizam e o tornam vulnerável. Trata-se, tanto na teoria como na ação política, de um deslocamento estratégico da atenção em direção a zonas de tensão, a fraturas que, já não no abstrato mas na realidade histórica e peculiar de cada formação social, a dominação apresenta (MARTÍN-BABERO, 2004, p. 111).

Na tradição de nossas reflexões, os textos da cultura de massa ganham extrema relevância, ao desvendar as disputas simbólicas em torno dos imaginários que se constituíam no subcontinente, assumindo a centralidade de um processo que a cultura letrada jamais conseguiu alcançar. Assim, na América Latina, o circuito midiático se destaca no interior dessa reflexão sobre os processos culturais que nos atravessam e as disputas que qualificam as zonas de tensão aludidas por Martín-Barbero.

Recentemente, vimos emergir, a partir dessas discussões teóricas e metodológicas, os estudos sobre o narcotráfico na América Latina. Os estudos de narco, de tendência interdisciplinar, vêm ganhando destaque em países como México e Colômbia e entre os pesquisadores da fronteira estadunidense, no âmbito da cultura chicana. Presente com frequência nas narrativas do jornalismo policial, o narcotráfico também faz parte do mercado de entretenimento ao conferir matriz dramática a inúmeros produtos da indústria cultural. Nas últimas décadas, na América Latina, observamos o crescimento de uma verdadeira indústria do entretenimento relacionada às histórias do narcotráfico, ganhando espaço na cultura das mídias e forjando um poderoso estereótipo, de proporções internacionais, sobre nossa cultura. Através de um grande número de

romances, filmes, séries televisivas e música, as narrativas sobre o narcotráfico desenham uma espécie de cartografia cultural do mundo do crime, das contravenções e das várias práticas em torno das ilegalidades.

Ao mesmo tempo, os estudos de narco apresentam uma recente consolidação como campo de pesquisa e de produção de conhecimento, no qual alguns autores e textos emblemáticos se destacam³. Ainda que a produção cultural em torno do comércio de drogas no âmbito da ilegalidade tenha existido desde o surgimento das leis proibicionistas estadunidenses da década de 1910, foi apenas com o desenvolvimento dos Estudos Culturais na América Latina que a academia percebeu a necessidade de problematizar essa extensa produção cultural. Os pesquisadores da cultura do narco propõem uma metodologia, inseridos na linha dos Estudos Culturais, que incorpore um horizonte transdisciplinar, no qual contribuições de vários campos, como Antropologia, Sociologia, Comunicação, Direito, Saúde Pública, Artes, Teoria Literária, Geografia, Economia e História, ajudem a complexificar a análise.

O grande esforço desses estudos é repensar a produção simbólica dessa vasta produção no descolamento das investidas modernas concernentes à estigmatização do crime e da condenação judicial dos conteúdos midiáticos em torno das práticas do narcotráfico. Assim, desde os anos 1990, vem se consolidando um conjunto de artigos acadêmicos capazes de desvelar os aspectos de apropriação desses textos como forma de se pensar as práticas de consumo e os mecanismos de reconhecimento e pertencimento que permitem identificar na cultura do narcotráfico aqueles “valores compartilhados” a que Hall (2016) faz menção ao pensar as relações entre cultura e representação.

Podemos diagnosticar que, na gênese desses estudos, estava presente um movimento de pesquisa em torno da problemática da fronteira México/Estados Unidos que, a partir dos anos 1980, ganha destaque com o empoderamento social, político e acadêmico da cultura chicana e das perspectivas dos estudos de fronteira (*border studies*). A constatação da forte presença do narcotráfico na economia e na vida cultural da fronteira abriu a possibilidade de concentrar atenção especial nas várias dimensões das práticas simbólicas em torno do universo das drogas narcóticas presentes na vida cotidiana daqueles grupos sociais. Esse talvez tenha sido o pontapé inicial para o desenvolvimento de um interesse de pesquisa que acompanhou a explosão de uma indústria cultural dedicada ao narcotráfico a partir da década de 1980, justamente com a consolidação e a maior participação do narcotráfico na economia em escala mundial, com

³ Aqui, só a título de registro, menciono autores e autoras que têm contribuído intensamente para a consolidação dos estudos de narco, com perspectivas de campos teóricos os mais diversos: Omar Rincón, Rosanna Reguillo, Juan Carlos Ramírez-Pimienta, Luis Astorga, Anajilda Modaca Cota, Arturo Santamaría-Gómez, José Manuel Valenzuela, Gabriela Poltit Dueñas, dentre outros. Destaco também a edição da revista *E-misférica* 8.2 de 2011, dedicada ao assunto, com o dossiê intitulado “NarcoMáquina”.

todos os desdobramentos econômicos que esse negócio gera, como o fortalecimento da indústria bélica, a intensificação de um capital financeiro que circula e aquece os paraísos fiscais e a incorporação de uma vasta mão-de-obra alijada dos programas de inclusão social nas periferias do continente.

O mercado de bens culturais registrou um crescimento constante de produtos relacionados às narrativas do crime de narcotráfico, em todos os âmbitos: literatura, cinema e audiovisual, música, artes plásticas. Em 1995, o escritor Gustavo Álvarez Gardeazabal prognosticava: “Na Colômbia, ainda que muitos tenham vergonha de dizer com medo de perderem o visto de entrada para Miami, sofremos a maior revolução social da nossa história, e, por que não dizer, uma revolução absolutamente comparável com os modelos francês, russo e cubano, que tanto analisamos: a revolução do narcotráfico”⁴. Nos argumentos, o provocador escritor evoca não o perfil ideológico do fenômeno para estabelecer sua linha comparativa, mas sim, o impacto que o narcotráfico produzia na economia, nas relações sociais, na ética nacional, nas práticas agrárias e, sobretudo, na cultura, de uma forma geral: “e quando chegemos ao final do tobogã não há dúvida, teremos outra cultura, uma maneira muito diferente de ver e entender as coisas. Uma forma muito diferente da que nos haviam entregado antes que esta revolução começasse”⁵.

É essa “maneira muito diferente de ver e entender as coisas” que nos mobiliza a problematizar os processos de produção de sentidos no interior da cultura do narcotráfico. É importante pensar que o termo “narcotráfico” articulado a um plano cultural deixa de se limitar a uma ideia de grupo social específico ou a uma prática criminosa, para atingir uma categoria de análise de efeitos mais complexos e abrangentes. É um conceito que, como muito bem indica Gardeazabal, se relaciona a um fenômeno implicado com uma certa visão de mundo que contamina todas as esferas sociais. Didier Correa Ortiz, designer e pesquisador colombiano, também concorda com esse ponto de vista e, indo além, aposta na legitimidade dessa cultura:

Se falar atualmente de “cultura do narcotráfico” parece um lugar comum, poderia se pensar com isso que as formas de expressão do narcotráfico, isto é, sua forma particular de ver o mundo e de se manifestar, possuem um grau de aceitação tal que lhes permite, ao menos aparentemente, um lugar nas esferas de legitimidade cultural (ORTIZ, 2012, p. 129)⁶.

A legitimidade cultural do narcotráfico sugerida por Ortiz, no entanto, é parte de um violento conflito que coloca em cena os agentes organizadores do Estado policial e suas

⁴ “En Colombia, aunque les dé pena decirlos a muchos para no ir a perder la visa de entrada a Miami, hemos sufrido la más grande revolución social de nuestra historia y, por qué no decirlo, una revolución absolutamente comparable con los modelos francés, ruso y cubano, que tanto hemos analizado: la revolución del narcotráfico”.

⁵ “Y cuando lleguemos al final del tobogán no hay duda, tendremos otra cultura, una muy distinta manera de ver y entender las cosas. Una forma muy diferente de la que nos habían entregado antes que esta revolución comenzara”.

⁶ “Si hablar actualmente de “cultura del narcotráfico” parece un lugar común, podría pensarse con ello que las formas de expresión del narcotráfico, esto es, su forma particular de ver el mundo y de manifestarse en él, poseen un grado de aceptación tal que les permite, por lo menos en apariencia, un lugar en las esferas de la legitimidad cultural”.

estratégias de controle e submissão de populações marginalizadas. Não é à toa que vários produtos e expressões culturais relacionados ao universo do narcotráfico foram criminalizados pelos poderes constituídos do Estado. Podemos incluir nesse rol, por exemplo, a proibição, nos anos 1980, da veiculação nas rádios dos narcocorridos mexicanos, bem como a caça policial aos MC's ligados aos funks proibidos cariocas nos anos 1990, ação que teve início com a instauração da CPI municipal do funk no Rio de Janeiro em 1995 e posterior interdição de bailes funk nas comunidades cariocas. Tais medidas, sob o argumento de que o funk teria ligações com o tráfico de drogas na cidade, revelam a intolerância a uma manifestação popular, reconduzindo a uma prática recorrente na nossa história: a criminalização da cultura popular, associada a uma criminalização da pobreza, como bem ressalta Adriana Facina (2009) em artigo que analisa a proibição dos bailes funk. A autora é categórica ao pensar essa perseguição ao funk nos anos 1990 como um projeto político mais amplo, relacionado às estratégias de Estado.

Essa criminalização, que resulta no fechamento da maioria dos bailes dos clubes no final da década [1990], gerando dificuldades econômicas para seus artistas e o desaparecimento de grande parte das centenas de equipes de som que balançavam os funkeiros em todos os cantos da cidade, é parte de um processo histórico mais amplo. É o período de imposição da devastação neoliberal, que tem como uma de suas faces mais perversas a substituição do Estado de Bem Estar Social pelo Estado Penal, destinando aos pobres a força policial ou a cadeia (FACINA, 2009, s.p.).

A análise de Facina desvela uma prática de intolerância, violência e exclusão contra o pobre e “seus modos de vida, seus valores, sua cultura” (FACINA, 2009, s.p.). Nesse contexto, o popular é tratado como o outro social, aquele que revive “o mito das classes perigosas” (FACINA, 2009, s.p.). Isso nos remete também às distâncias que existem com relação ao popular, essas “zonas de tensão” capazes de ameaçar padrões hegemônicos constituídos e colocar em xeque a institucionalização de gostos, valores e princípios estéticos. Essas distâncias em relação ao popular se manifestam de forma simbólica, em termos de (des)legitimação cultural, mas também numa dimensão física, territorial, que também nos interessa ressaltar neste artigo.

Aqui, vale lembrar, estamos problematizando formas de se pensar processos de mediação que nos permitam alcançar as relações entre cultura e sistemas de representação através dos estudos de narco. As ideias de território e distância são fundamentais para avançar esse debate, uma vez que a cartografia das cidades, bem como a localização das zonas de tensão, também tomadas em sua dimensão espacial, é reveladora das relações de poder que se estabelecem nesse sistema de representações. Trazemos à discussão a contribuição de Vera Follain Figueiredo (2012), que ressalta um importante aspecto das

mobilidades espaciais contemporâneas – na forma de migrações, diásporas e outras modalidades de deslocamentos físicos – na reconfiguração dos territórios e fronteiras culturais urbanas. A autora focaliza as tensões provenientes do contato com esse “outro próximo” que pressiona de forma radical os limites do compartilhamento dos espaços públicos, a que Follain chama de “proximidade compulsória”. Nessa experiência de promiscuidade física e simbólica, redefinem-se as zonas de exclusão, uma vez que as periferias têm seus limites esgarçados e combinados com as antigas fronteiras que sustentavam a estabilidade dos lugares de hegemonia.

É, portanto, o fato de o outro se diversificar, de ser capaz de refazer alhures o seu lugar, tornando-se próximo, que exaspera os que não necessitam abandonar seus territórios de origem para sobreviver. O outro distante, das viagens turísticas, dos cartões postais ou espetacularizado pelas mídias, não chega a ser visto como ameaça à identidade, isto é, o outro em seu lugar não atemoriza – entendendo-se por lugar não apenas a localização espacial, mas também as categorizações impostas pela divisão da sociedade em classes ou em estratos distintos de prestígio (FIGUEIREDO, 2012, p. 104).

Nesse trecho, Figueiredo toca num conceito primordial para pensarmos as dinâmicas culturais contemporâneas, sobretudo se partirmos da problemática das disputas espaciais a que a autora se detém: a ideia de território. O conceito de território traz uma grande complexidade, tendo sido abordado de forma mais sistêmica por diversos autores e autoras em vários campos de conhecimento, como a Geografia, a Antropologia, a Sociologia, a Economia e a Filosofia. Rogério Haesbaert (2009) destaca a polissemia do termo, indicando os variados esforços em cercá-lo a partir de três perspectivas principais. Numa primeira, o território é tomado numa vertente política (na qual a ênfase recai sobre as relações espaço-poder de uma forma mais geral) ou jurídico-política (em referência às relações espaço-poder institucionalizadas). Um segundo horizonte aponta para uma apropriação cultural da noção de território, priorizando uma dimensão simbólica e mais subjetiva que marca a relação de um determinado grupo em tensão com o seu espaço. A terceira perspectiva dá conta de um viés econômico e pensa o território como fonte de recursos marcada pelo embate entre classes sociais e pela relação capital-trabalho. Essas perspectivas de abordagem se combinam de forma a tornar o território um conceito bastante plural e de complexa definição.

Se pensarmos a abordagem às várias dimensões do narcotráfico, percebemos como o conceito de território está no centro das discussões, uma vez que tais práticas criminosas e culturais tensionam as três perspectivas apontadas por Haesbaert. Na sua ênfase política, a disputa territorial empreendida pelo narcotráfico pelos espaços urbanos recai nas relações de poder que se estabelecem tanto no plano das facções rivais, quanto na

perspectiva dos enfrentamentos por espaços com a própria comunidade em que se localizam. Também podemos apontar, dentro da esfera jurídico-política, a constituição das redes de poder que fazem interagir os espaços da produção, da circulação e dos pontos de venda da droga, numa dinâmica que não exclui, mas, ao contrário, alimenta as redes de poder do Estado político, nas associações com representantes dos poderes constituídos nas três esferas: executivo, legislativo e judiciário. Não podemos deixar de lembrar os casos da Colômbia dos anos 1980 e do México dos anos 2000, em que a promiscuidade entre o narcotráfico e a política foi responsável pela formação de verdadeiros narcoestados.

No plano cultural, acreditamos que nossos esforços até aqui já foram suficientes para argumentar em prol da constituição de um capital simbólico capaz de sustentar um território de pertencimento eficiente que garante as relações entre a cultura do narcotráfico e o sistema de representação organizador de processos identitários já consolidados, conforme procuramos discutir em trabalhos anteriores (BRAGANÇA, 2012; 2015).

Em relação ao terceiro aspecto ressaltado por Haesbaert, acerca do viés econômico, não podemos descartar o impacto que a prática desse crime faz insidir sobre a economia. Essa ação se manifesta tanto em seu âmbito mais local, na formação de uma mão-de-obra improvisada que constrói um território das relações de trabalho na informalidade, quanto no território do cultivo da produção agrária e no estabelecimento de um circuito mais amplo, marcado pelo território do escoamento da droga, ou, ainda, nos territórios firmados como ponto de distribuição e venda a varejo da mercadoria. Em cada um desses espaços constituídos, estabelecem-se as hierarquias de categorias de trabalho e as diferenças na forma de participação do lucro e dos investimentos. Esse influxo econômico é responsável ainda pela constituição de territórios financeiros, se atentamos para o fato de que o comércio da droga gera uma divisa que precisa ser devidamente legalizada, resultando em territórios de lavagem de dinheiro e a aplicação num mercado financeiro internacional, geralmente em paraísos fiscais.

Assim, o território é conceito integrante dos debates em torno do narcotráfico, e muitas proibições partem de um território geolocalizado para narrar as crônicas das periferias, construindo um mapa da violência dos conflitos da cidade. No rap *É nós Sapinho*, divulgado na voz de MC Sabrina, a narrativa se passa no Morro da Providência; em *Vida loka – fundamentos do CV*, de MC Menor do Chapa, aparece o morro do Turano; MC Vitinho do Jaca canta, em *Bala na Dilma sapatão*, a importância do quartel-general no Complexo do Alemão; o *Rap do 157 Boladão*, cantado por MC Frank, cita o bonde de Belford Roxo, o bonde da Chatuba, a Linha Amarela e a Avenida Brasil; MC Dido canta *UPP filha da puta, sai do Borel e do Andaraí*; MC Max canta *A Penha é o poder*; MC Orelha, em *Na Faixa de Gaza é assim*, faz referência ao Complexo de Manguinhos,

ligando Bonsucesso a Benfica; MC Smith cita a expansão do CV em Acari em *Vida bandida*; e assim por diante.

Os proibidões nos mostram uma verdadeira cartografia da violência na cidade, narrando a vida nas zonas de conflito e construindo fortes estratégias de representação junto às comunidades locais. Em seus versos duros, diretos e implacáveis, apresenta-se a narrativa crua de uma realidade que constrói uma identidade cultural potente e desafiadora, marcada pelos deslocamentos radicais dos discursos hegemônicos sobre o crime, o comércio varejista de drogas na cidade e os duelos com o Estado policial. Essas vozes, antes inauditas, apresentam-se por meio dessa produção de forma arrasadora e incontestável. Retomamos Martín-Barbero, ao apresentar uma nova agenda estratégica no que concerne à necessidade de um deslocamento metodológico que possa nos dar acesso à leitura que os diferentes grupos populares levam a cabo na tentativa de subverter, a seu modo, as relações de poder.

Essas rupturas-deslocamentos estão reivindicando um avanço estratégico ao se contextualizar o que se produz nos meios de comunicação pela relação com os demais espaços do cotidiano. Refiro-me a alguns espaços-chave: o bairro como novo lugar de luta pela identidade dos grupos populares, a rua como lugar de uma violência particular no circuito insegurança-repressão e as diferentes formas de presença do policial, os mercados e a sua peculiar articulação entre memória popular e imaginário mercantil, o espaço escolar e familiar (MARTÍN-BARBERO, 2004, p. 113).

Dessa forma, Martín-Barbero atenta para a importância de se modificar o processo de se pensar a comunicação e analisar o circuito midiático, enfatizando a emergência dessas zonas de tensão que nos desafiam como pesquisadores da comunicação a repensar nossas metodologias a partir da relação entre cultura e sistemas de representação. Essas formas do popular, desafiadoras e implacáveis, não são homogêneas e se situam num espaço ambíguo e conflitivo de produção de sentidos.

REFERÊNCIAS

- BRAGANÇA, M. "A narcocultura na mídia: notas sobre um narcoimaginário latino-americano". *Significação* – Revista de Cultura Audiovisual, v. 37, p. 93-109, 2012. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/significacao/article/view/71261>. Acesso em: 25 ago. 2017.
- _____. Imagens de ostentação nas narconarrativas: consumo e cultura popular. *Rumores*, v. 9, p. 147-163, 2015. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/Rumores/article/view/90028>. Acesso em: 25 ago. 2017.

- FACINA, A. “‘Não me bate doutor’: funk e criminalização da pobreza”. V *Enecult – Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura*, UFBA, 2009. Disponível em: <http://www.cult.ufba.br/enecult2009/19190.pdf>. Acesso em: 25 ago. 2017.
- FIGUEIREDO, V. L. F. A partilha do espaço urbano e a questão do outro próximo: repercussões no discurso teórico e na ficção cinematográfica. *Galáxia*, n. 24, dez. 2012. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/galaxia/article/view/10413>. Acesso em: 25 ago. 2017.
- GARDEAZABAL, G. A. La cultura del narcotráfico. *Número*, n. 7, Separata xvi, 1995.
- HAESBAERT, R. *O mito da desterritorialização: do “fim dos territórios” à multiterritorialidade*. 8ª ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2009.
- HALL, S. “A centralidade da cultura: notas sobre as revoluções culturais do nosso tempo”. *Educação & realidade*, Porto Alegre, v. 22, n. 2, p. 15-46, jul./dez. 1997.
- _____. *Cultura e representação*. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio: Apicuri, 2016.
- MARTÍN-BARBERO, J. “Nosotros habíamos hecho estudios culturales mucho antes de que esta etiqueta apareciera”. Entrevista a Ellen Spielman. *Dissens*, n. 3, p. 47-53, 1996.
- _____. *Ofício de cartógrafo: travessias latino-americanas da comunicação na cultura*. São Paulo: Loyola, 2004.
- ORTIZ, D. C. “Narc deco. Ética y estética del narcotráfico”. *Analecta Política*. v. 2, n. 3, jul./dez. 2012. Disponível em: <https://revistas.upb.edu.co/index.php/analecta/article/view/1391>. Acesso em: 25 ago. 2017.

O triângulo da alteridade: a mediação da periferia pela imprensa estrangeira no impeachment de Dilma Rousseff

Felipe Polydoro (USP)

José Augusto Mendes Lobato (UAM/USJT/USP)

Por obedecer a processos análogos àqueles de outros campos de saber e conhecimento, o jornalismo tem sido constantemente desafiado, nas ciências da comunicação, a responder a indagações que colocam em crise seus regimes de concessão de visibilidade. Há muito associado à produção de atualidade e memória, à configuração do espaço público e a noções que o legitimam como gênero sociodiscursivo – como as de objetividade e pluralidade –, o campo tem entre seus principais desafios problematizar como exhibe e dá ressonância a determinadas representações de mundo, que exercem influência sobre sua modelização e o posicionamento de atores e sujeitos sociais no cotidiano.

O jornalismo é, como diz Sponholz (2009), um sistema de *mediação de conhecimento*, tributário de outras formas narrativas, potencializando e dando ênfase a um traço que acompanha a humanidade desde sua inscrição na linguagem: a dependência de representações para dar conta da experiência de mundo – e a consequente necessidade de mediações que as ponham em circulação, o que inclui, mas não se restringe aos dispositivos tecnológicos de comunicação.

Este estudo detém-se em um caso específico em que a narrativa jornalística chama para a si explicitamente o papel de mediadora com o outro, sobretudo com os sujeitos tradicionalmente alijados do debate público. A crítica da mediação a que nos propomos coloca foco em um complexo processo de triangulação que envolve a captura e narração de alteridade por um sujeito institucional também “outro”, responsável por levar representações a seu público-alvo a partir de uma perspectiva externa. Analisaremos a construção operada pela imprensa estrangeira sobre a perspectiva da periferia brasileira a respeito da crise política vivida no país em 2016 – que levou à queda da presidente da República Dilma Rousseff, do Partido dos Trabalhadores (PT). Ancorados nos estudos de linguagem, em teorias do campo do jornalismo e em reflexões acerca dos processos de

mediação, indagamo-nos sobre os modos com que quatro veículos de comunicação que produzem conteúdo em português – *Deutsche Welle*, *El País Brasil*, *Público* e *BBC Brasil* – exercem um olhar de leitura da alteridade (no caso, a população das periferias, supostamente excluídas nos discursos do debate político e da imprensa) e o apresentam a leitores-modelo de classe média.

No caso da *BBC Brasil*, examinamos uma série de reportagens publicadas simultaneamente, em 17 de abril de 2016, intitulada *Vozes do impeachment*. Por meio de quatro perfis de brasileiros e de uma entrevista com o presidente do instituto de pesquisas Data Popular propõe-se abordar diferentes visões sobre a admissibilidade ou não da destituição de Rousseff – incluindo uma *socialite*, um jovem morador da periferia do Rio de Janeiro, um empresário afetado pela crise e um morador da periferia de São Paulo. Desse grupo, escolhemos três conteúdos para análise mais aprofundada.

Já da *Deutsche Welle*, selecionamos duas matérias: “Adesão recorde a protestos eleva pressão sobre o governo”, de 14 de março de 2016, e “O que a periferia fala sobre o impeachment?”, de 11 de abril do mesmo ano. O objetivo destas, de forma menos e mais explícita, respectivamente, foi reforçar os diferentes argumentos pró e anti-Dilma que existiam para além das classes altas.

Em *El País*, duas reportagens, intituladas “Periferia foge da polarização”, de 17 de abril de 2016, e “A voz da periferia insatisfeita que (ainda) não foi protestar contra Dilma e o PT”, de 14 de março de 2016, também buscam problematizar o olhar da periferia sobre o processo político, pondo em debate diferentes argumentos de seus moradores e contrapondo-os, de maneira explícita, à polarização supostamente predominante nas classes média e alta.

Por último, selecionamos do português *Público* a reportagem “Funk em Copacabana? É o protesto da favela contra o impeachment”, de 17 de abril de 2016, que utiliza a cobertura de um protesto organizado por centrais comunitárias na orla da praia de Copacabana, no Rio de Janeiro, contra o impedimento da presidente da República, e que teve o intuito de discutir o embate de forças conservadoras e progressistas e de classes socioeconômicas – novamente, por meio da oposição centro-periferia – em um ambiente de ânimos exaltados no País.

A EXPERIÊNCIA DO OUTRO, ENTRE A MEDIAÇÃO E A MUDIATIZAÇÃO

Trabalhado por autores como Martín-Barbero (1997), Couldry (2008), Silverstone (2002) e Serelle (2016), o conceito de mediação alude a múltiplos operadores analíticos para compreender e refletir sobre as interações entre o eu e o outro. A partir de um olhar duplo sobre a mediação – em seus vieses tecnológico e social –, Silverstone (2002) indica que o termo alude a um processo dialético, por meio do qual os meios de comunicação em geral

“estão envolvidos na circulação geral de símbolos na vida social”¹ (p. 3). Por permitir a circulação em escala mundial de experiências, narrativas e representações, a comunicação midiática contemporânea tem como marca superar a comunicação interpessoal – embora sem excluí-la –, o que produz uma série de efeitos cognitivos, sociais e culturais. Um deles está ligado à situação de dependência cada vez maior de atores sociais em relação aos fluxos de significados e informações por dispositivos eletrônicos – afetando o reconhecimento do outro e os modos de conduta e contato com ele.

No entanto, a dimensão dialética emerge por meio da polissemia, das possíveis leituras críticas e da própria não linearidade dos processos de mediação – nos quais a produção de sentidos, embora fortemente influenciada pela mídia, não depende exclusivamente dos intercâmbios operados nos dispositivos tecnológicos. É, enfim, uma questão de negociação cultural que opera no cotidiano e expõe a não linearidade dos processos impulsionados, mas nem sempre gestados, nas mídias, raciocínio que também encontramos na perspectiva de Martín-Barbero (1997) sobre os processos de mediação. Nas palavras de Silverstone:

A mediação é dialética porque, ao mesmo tempo em que é perfeitamente possível privilegiar os *mass media* como definidores e até mesmo determinantes para a produção de sentidos sociais, essa ênfase pode ocultar o engajamento contínuo, eventualmente criativo, que as audiências e os espectadores desenvolvem com os produtos da comunicação de massa. Ela é, também, desigual, porque o poder de trabalhar com ou contra os significados dominantes ou amplamente cristalizados que as mídias fornecem está distribuído de forma desigual através e dentro das sociedades (SILVERSTONE, 2002, p. 3)².

A mediação operada na vida cotidiana é marcada pela *ambiguidade* e pela polissemia, posto que, a despeito de leituras preferenciais que nos são ofertadas pelos meios de comunicação, há uma tendência à pluralidade e imprevisibilidade na produção de sentido, como se nota nas emergências do discurso popular nas mídias; pela *fisicalidade* ou *corporalidade*, posto que “o mundo cotidiano é acima de tudo um mundo vívido, e essa vivacidade é baseada na experiência e na sensibilidade corpóreas”³ (SILVERSTONE, 2002, p. 7); pela *sociabilidade*, ou seja, pelas implicações da mediação também em seus aspectos da vida cotidiana; e pela dimensão *ética*, que abrange a postura de empatia, reconhecimento e confiança que se estabelecem na relação entre indivíduos e conteúdos narrativizados por outros, sobre realidades distantes ou desconhecidas.

¹ “are involved in the general circulation of symbols in social life”.

² “Mediation is dialectical because while it is perfectly possible to privilege those mass media as defining and perhaps even determining social meanings, such privileging would miss the continuous and often creative engagement that listeners and viewers have with the products of mass communication. And it is uneven, precisely because the power to work with, or against, the dominant or deeply entrenched meanings that the media provide is unevenly distributed across and within societies”.

³ “The world of the everyday is above all a vivid world, and that vividness is grounded in bodily experience and sensibility”.

Atento à dimensão ética da mediação, que mobiliza discussões profundas sobre os riscos do conhecer por meio de representações midiáticas, e não via experiência direta, Silverstone diz que as mídias ocupam um lugar privilegiado na concessão de visibilidade ao outro. Ao mesmo tempo em que esse processo propicia um maior reconhecimento de aspectos da realidade – um dilema que começou a ser tratado pelos primeiros dispositivos de comunicação, como a imprensa, e atinge elevado grau de eficiência pelos meios audiovisual e digital –, é certo que também abre margem para um distanciamento em relação ao desconhecido, ou seja, a um recrudescimento das experiências de alteridade.

Recorrendo, com fins de exemplificação, às imagens sobre o mundo islâmico que circularam após os atentados de 11 de setembro de 2001, nos Estados Unidos, o autor indica que determinados discursos simplificadores podem operar na negação ou hostilização do outro, em vez de apresentá-lo em sua complexidade. Em outros casos, recorre-se à estereotipia e ao reforço de traços marcantes, “apagando” o outro em sua própria representação – caso da construção de latinos e caribenhos nas mídias norte-americanas, por exemplo, reforçando traços de exotismo e valores associados à pobreza, ao contrabando, ao crime organizado etc. Situações como essa demonstram que a mediação possui fortes implicações culturais, sociais e políticas. O acesso à alteridade deve, a um só tempo, ser visto como propiciador de novos modelos de experiência – nos quais o encurtamento de distâncias é um processo inevitável – e também como lugar de simplificação, assujeitamento e até negação da complexidade do outro.

A mediação diferencia-se da midiaticização. Entendendo a primeira como processo que inclui, mas não se restringe, à influência de conteúdos e narrativas midiáticos sobre a modelização da experiência e a formação do entendimento e da compreensão do mundo – incluindo, aí, os “outros” que nos intrigam e que acabam sendo traduzidos –, Serelle (2016) aponta que as mediações são essencialmente processos não lineares, marcados tanto pela adesão a representações hegemônicas e predominantes quanto por sua combinação e seu questionamento, no seio das diferentes interações entre os indivíduos, as representações e a realidade.

Já a midiaticização, associada por Couldry (2008, p. 3) a “uma transformação essencialmente linear de estados sociais ‘pré-mídia’ (antes da intervenção de mídias específicas) para estados sociais ‘mediatizados’”⁴, tendem a expor a influência dos meios tecnológicos e organizações de mídia sobre o social como processos lineares e determinantes, capazes de modelar de forma mais abrangente e eficaz a vida cotidiana. Aqui, adotamos a perspectiva das mediações considerando suas implicações tecnológicas e

⁴ “An essentially linear transformation from ‘pre-media’ (before the intervention of specific media) to ‘mediatized’ social states”.

sociais, ou seja, entendendo-as como operações não lineares, nas quais as dinâmicas de sociabilidade extramediática também possuem relevante poder de intervenção.

Silverstone (2002) sinaliza o caminho para uma *ética* que deve guiar a representação do outro. O autor indica que é necessário desenvolvermos um senso de responsabilidade e cuidado com a alteridade à hora de sua representação, entendendo qual é a distância adequada (*proper distance*, no original em inglês) necessária para efetivamente conhecer e enunciar o outro. Eis a “importância de entender o grau mais ou menos preciso de proximidade que é requerido nas nossas inter-relações mediadas”, para que possamos “criar e sustentar um senso do outro suficiente não apenas para a reciprocidade, mas também para gerar um senso de cuidado, obrigação e responsabilidade”⁵ (SILVERSTONE, 2002, p. 14).

Referenciado em Silverstone e em outros pensadores dos processos de mediação, como Martín-Barbero (1997) e Flusser (2008), Serelle (2016, p. 84) aponta que, quando as estratégias de representação da mídia falham, “aniquilam a diferença, operando por meio da assimilação completa desse outro; ou, em movimento contrário, propõem um abismo absoluto”, impedindo-nos de “estabelecer uma humanidade em comum ou uma forma de proximidade com o outro”.

A MEDIAÇÃO DAS TENSÕES CENTRO-PERIFERIA NO PROCESSO POLÍTICO BRASILEIRO

É dentro dessa proposição de uma crítica da mediação que situamos nossa investigação – que busca problematizar, em específico, os modos com que a alteridade é construída e posta em crise dentro do contexto político vivido em 2016 no Brasil. Ancoramo-nos, para isso, também nos estudos que apontam o jornalismo como sistema de mediação de conhecimento, por meio do qual “se desenvolvem modelos de ação que oferecem saídas para as situações do dia a dia” (SPONHOLZ, 2009, p. 10).

Associando o texto jornalístico a atributos como a disciplina de verificação dos fatos, a busca por uma objetividade – jamais plenamente alcançada – e a construção de uma “realidade midiática”, tão seletiva e perspectiva quanto a realidade das experiências vividas, Sponholz (2009) indica que o campo opera em duas direções, já que tanto medeia informações sobre a realidade quanto fornece as bases para o debate público. Ou seja, reverbera e constrói o real. Sua perspectiva indica que a “realidade midiática” construída pelas mídias opera inexoravelmente no rumo da simplificação e da síntese, em um processo análogo ao de outras formas de saber, como o senso comum:

A realidade midiática é seletiva. Ela segue as mesmas regras que um ser humano obedece para entrar em contato com a realidade. Só alguns aspectos do mundo exterior são absorvidos. A realidade midiática apresenta a realidade primária através de uma extrema redução de complexidade (SPONHOLZ, 2009, p. 105).

Essa perspectiva também é trabalhada por Sodré (2009), em uma análise sobre os procedimentos de marcação dos fatos e produção dos acontecimentos pelo jornalismo. Vinculando o sentido das notícias que consumimos diariamente à dependência “de uma situação comunicativa inserida na experiência cotidiana, comum a um grupo de sujeitos linguísticos” (SODRÉ, 2009, p. 138), o autor posiciona o discurso jornalístico dentro de um lugar social – um campo legitimado, no qual transcorre a hegemonia do representar – e de um modo de narrar específico, que a todo momento escapa dos princípios de objetividade, neutralidade e imparcialidade que compõem sua mitologia e seu próprio estatuto profissional.

“Apesar de sua aposta histórica no esclarecimento neutro, a notícia não prescinde, em termos absolutos, do apelo à carga emocional contida nos estereótipos que derivam das ficionalizações ou dos resíduos míticos” (SODRÉ, 2009, p. 15-16). Portanto, cabe à narrativa de informação constituir uma realidade própria, calcada na referência ao mundo visível, mas também em diversos regimes de representação e forças que atuam sobre o relato. Aqui, encontramos mais uma conexão com os debates sobre a crítica das mediações. O tratamento dos fatos pelo jornalismo envolve a construção de um real:

Atravessada pelas representações da vicissitude da vida social, o que equivale a dizer tanto pela fragmentação às vezes paradoxal das ocorrências quanto pelos conflitos em torno da hegemonia das representações (SODRÉ, 2009, p. 36-37).

Ou seja, assim como nas modalidades de relatos e experiências propiciadas pelas mídias em geral, estamos, no âmbito do jornalismo, lidando com os dilemas das representações, dos ambientes nos quais estas emergem e dos seus próprios limites – inclusive e principalmente, em nosso caso, as representações que falam da alteridade, traduzindo-a e expondo-a a audiências mobilizadas em um contrato de comunicação que considera o estatuto do discurso informativo.

O jornalismo, assim, torna-se campo de demarcação e concessão de visibilidade ao outro na mesma medida em que nos fala do que é semelhante. E o faz por meio de operações tão complexas, não lineares e assimétricas quanto as que Silverstone (2002) referencia em sua crítica às mediações. Lugar de produção do espaço público e das

⁵ “importance of understanding the more or less precise degree of proximity required in our mediated inter-relationships” (...), “to create and sustain a sense of the other sufficient not just for reciprocity but for a duty of care, obligation and responsibility”.

identidades, a um só tempo “um espaço do contraditório, do embate de visões, de interpretações dos acontecimentos e de interesses” e de homogeneização da vida coletiva (BENEDETI, 2009, p. 55-56), o campo jornalístico é, em nossa hipótese, campo privilegiado para a construção de representações do outro. E isso não se resume à observação de países e culturas distantes: também se aplica aos registros que, por motivos ideológicos e comerciais dos mais diversos, buscam pluralizar a concessão de visibilidade a grupos sociais que, a despeito de sua proximidade física e espacial, permanecem às margens dos debates públicos contemporâneos.

Chamou-nos a atenção, ao longo dos meses de debate sobre o impeachment da presidente Dilma Rousseff, a recorrência, na versão brasileira de sites noticiosos de veículos estrangeiros, de matérias com enfoque parecido: a crise política da perspectiva da periferia. Seleccionamos oito textos para análise mais detalhada, dos veículos *Deutsche Welle*, *El País Brasil*, *Público* e *BBC Brasil*. Nessas reportagens, o habitante da periferia é retratado como um sujeito aliado do noticiário e do debate político, inclusive dos protestos de rua. Daí a iniciativa de produzir uma mediação entre esses sujeitos supostamente excluídos e o público leitor desses sites de origem europeia. Trata-se de uma complexa triangulação que envolve a narrativa sobre um outro (sujeitos de periferia) por um outro (o jornalismo estrangeiro), apresentada a um leitor-modelo de classe média – a amostra aqui analisada indica que tais veículos miram uma classe média de orientação progressista.

A matéria “Periferia foge da polarização”, do *El País*, composta de uma reportagem (assinada por Marina Rossi) e uma fotorreportagem (com depoimentos apurados por Víctor Moriyama) propunha-se a percorrer espaços periféricos da cidade de São Paulo para entender como seus moradores se posicionavam em relação ao impeachment. Desde o título até a linha fina – “Opiniões da periferia são mais complexas do que as de manifestantes contra ou a favor do impeachment” –, apresenta-se um outro tipo de oposição: de um lado, a natureza plural e não previsível das opiniões dos cidadãos, diferentemente da polarização entre “coxinhas” e “petralhas” que preponderava na cobertura da grande mídia brasileira e nos debates das redes sociais (uma dicotomia própria apenas ao universo das classes mais abastadas, subentende-se do texto do *El País*).

Diferentemente do território familiar da classe média tradicional – onde estão as opiniões predominantemente tratadas na imprensa brasileira –, diz-se que “os moradores da periferia de São Paulo têm opiniões que fogem da lógica binária do a favor ou contra a destituição do Governo” (ROSSI, 2016, online). Assim como nas demais matérias analisadas neste trabalho, atesta-se que os moradores da periferia não participam das manifestações por motivos que incluem a distância em relação aos locais preferidos dos protestos – em bairros nobres como Jardim Paulista, Bela Vista (região da avenida Paulista) ou Pinheiros (zona oeste), ou mesmo no centro histórico. Os dois primeiros

parágrafos expõem tal perspectiva com clareza, inclusive fazendo referência à distância territorial entre o familiar (centro) e o não familiar ou outro (periferia):

A quilômetros de distância da avenida Paulista e do vale do Anhangabaú, onde ocorrem as manifestações pelo impeachment ou em defesa da permanência de Dilma Rousseff no Governo, os moradores da periferia de São Paulo têm opiniões que fogem da lógica binária do a favor ou contra a destituição do Governo.

A polarização se dissolve ao longo dos quilômetros que separam bairros como o Grajaú, no extremo sul, ou Guaianases, na zona leste, do centro de São Paulo. Ali, moradores ouvidos por EL PAÍS mostraram que têm opiniões mais complexas. “Sou a favor do impeachment de Dilma”, disse o motorista de ônibus João da Silva, 40, no Grajaú. “Mas se Lula voltar em 2018, eu voto nele” (ROSSI, 2016, online).

A representação de uma classe excluída do debate político tradicional é marcante no texto, inclusive na seleção de fontes e na exibição de seus depoimentos: uma das pessoas ouvidas, a dona de casa Dalva Oliveira, 39 anos, afirma que “a gente não sabe o que está acontecendo”, já que, segundo ela, “as coisas não se esclarecem, ninguém prova nada” (ROSSI, 2016, online). A matéria também problematiza questões como a dependência de boa parte dos moradores de periferia aos benefícios sociais do governo federal, conectados aos governos do PT. É o caso do Grajaú, bairro na zona sul de São Paulo visitado pela reportagem e que tem o maior volume de beneficiários do Bolsa Família da cidade.

Junto com a matéria, outro registro relevante é a fotorreportagem “A periferia que extrapola a polarização”, de Victor Moriyama – uma sequência de nove depoimentos que retrata brasileiros da periferia, alguns a favor e outros contra o impeachment de Dilma. Entre defensores que se dizem “petistas até morrer” e pessoas que desejam a saída da presidente em função da crise econômica, as opiniões são ilustradas por imagens que enfatizam a condição social dos entrevistados. É o caso do motorista de ônibus visto através do retrovisor interno do veículo, do vendedor de balas na estação de trem ou do vendedor em uma banca de aparência simples no Mercado Municipal de Guaianases. Aqui, nota-se um esforço em apresentar uma leitura não linear do outro, como o morador que transita por diversas paisagens de uma periferia que – supostamente – não repete o binarismo das representações dos participantes de protestos da região central. A seguir, apresentamos alguns dos perfis de moradores:

Helberton Rodrigues da Silva vende doces e balas no terminal de ônibus do Grajaú, zona sul de São Paulo. Diz que desde que começou a trabalhar ali, há cerca de oito meses, já teve que subir o preço da mercadoria ao menos duas vezes. “As coisas estão caras demais”, diz. “Se eu não subir o preço, não sobrevivo aqui”.

[...]

A vendedora Maria Assunção Araújo se diz “petista até morrer”. Moradora do Grajaú, saiu do Maranhão no ano 2000 e afirma que depois que o PT entrou no Governo sua vida melhorou. “Depois do meu querido Lula, eu viajo de avião todo ano pra minha terra”, diz. “Estou injuriada que não deixaram ele assumir o ministério. E a Dilma? Que crime que ela cometeu?”. Apesar de ser “totalmente contra” o impeachment, afirma não ir para as ruas se manifestar. “Tenho labirintite e passo mal”, explica. “Mas Dilma não tem que sair. Se está ruim com ela, vai ficar muito pior. Seremos escravos do PMDB”.

[...]

Em Guaianases, a vendedora Mayara Souza não defende Dilma Rousseff. Mas teme pelas incertezas que surgirão com uma possível queda do Governo. “Com ela na presidência, a gente ao menos já sabe como é”, diz. Ela não vai às manifestações de nenhum dos lados. “Eu trabalho”, diz. “Mas se não trabalhasse, também não iria. O povo daqui não vai para manifestação não” (MORIYAMA, 2016, online).

Por meio da concessão de voz e espaço nas reportagens aos moradores da periferia, bem como do uso de referências espaciais (narrativas de trajeto do centro rumo à periferia) e menções geográficas aos bairros, este e os demais materiais jornalísticos que analisamos têm em comum uma retórica *testemunhal* e um modelo de *singularização* ou *personalização* cujo objetivo claro é reforçar a materialidade, a constância e a veracidade do outro trazido à luz pela mediação jornalística. Trata-se de uma postura que busca, mesmo que de modo imperfeito, minimizar o apagamento e/ou negação do outro comumente encontrados na representação midiática. A iniciativa possui limitações, entre outros fatores, devido à velocidade e à superficialidade que geralmente imperam na reportagem jornalística, com restrições temporais e espaciais importantes: via de regra, produzida em poucas horas e em poucos lugares. Os entrevistados da matéria do *El País* localizam-se em apenas duas áreas do município de São Paulo: Grajaú (zona sul) e Guaianazes (zona leste). Isto é: a argumentação da matéria quanto a uma maior complexidade nas opiniões políticas entre moradores de periferia sustenta-se em depoimentos em apenas dois bairros de uma única metrópole, São Paulo. E, levando-se em conta que a maioria dos entrevistados possui, sim, uma posição clara sobre o impeachment, a própria premissa da pauta encontra-se em questão.

Nos demais conteúdos analisados aqui, igualmente focados na periferia, impera a polaridade contra ou a favor do afastamento da presidente (o que reincide é o diagnóstico da ausência de moradores de periferia nas manifestações e no debate público midiático). É provável que a origem da pauta do *El País* esteja em uma pesquisa do Instituto Data Popular, citada nessa e em outras reportagens analisadas, que identificou uma percepção, por parte das classes C e D, de distância do processo político em andamento. Um dia depois, o site do *El País* publicou uma entrevista em vídeo com o diretor do mesmo

instituto, Renato Meirelles, na qual este comentava os resultados da pesquisa: a distância das classes baixas dos protestos de rua, a opinião dos entrevistados de que se tratava de um debate sobre os interesses da elite, seja de esquerda, seja de direita. Desta forma, ainda que a concessão de visibilidade a uma maioria negligenciada pelos grandes veículos brasileiros esteja presente na matéria, este movimento parece partir de um enquadramento fechado. A impressão é de que a apuração, as entrevistas e a edição final têm como meta principal confirmar as conclusões da pesquisa do instituto Data Popular. Sendo assim, o já mencionado uso do testemunho, recurso eficaz na complexificação do real representado, acaba por fissurar o próprio enquadramento da pauta. Trata-se de um movimento dialético em que alguns trechos de entrevistas editadas como discurso direto acabam por contradizer a manchete e a argumentação central da matéria.

Cerca de um mês antes, em 14 de março, o *El País* publicava pauta com enfoques espacial e social semelhantes que concluía pela polarização do jogo político nas regiões periféricas. A reportagem “A voz da periferia insatisfeita que (ainda) não foi protestar contra Dilma e o PT”, de Felipe Betim, mostrava sujeitos predominantemente favoráveis ao impeachment. Em comum, nestas duas reportagens e nas demais analisadas, está o diagnóstico da ausência da periferia nas manifestações pelo afastamento da presidente. O repórter realizou entrevistas nas zonas leste, norte e sul de São Paulo no mesmo dia em que 500 mil pessoas protestavam na avenida Paulista contra o governo Dilma. No texto, Betim problematiza, desde o início, a existência de um *outro* Brasil – que, assim como o “Brasil-mesmo” que frequenta as manifestações, também estava cindido e insatisfeito com o recém-iniciado segundo mandato de Rousseff, embora não desse as caras nas ruas.

Enquanto milhões de pessoas participavam neste domingo dos protestos em todo o Brasil, Eliane de Jesus visitava o seu filho na Fundação Casa (antiga FEBEM). Lá, aos 17 anos, está preso por tráfico de drogas. Ele e sua mãe são parte de um outro Brasil, cuja voz não ecoou nas ruas desde que os protestos contra o Governo de Dilma Rousseff e o PT começaram a vestir verde e amarelo: o que vive na periferia das grandes cidades e longe do local onde normalmente ocorrem as manifestações. Eliane também é contra o Governo e quer que “essa mulher saia de uma vez”. Afinal, “o preço do arroz, do feijão, da luz e do aluguel subiram muito”, conta esta moradora de Vila Calu, no extremo sul da cidade de São Paulo. Nunca pensou em ocupar as ruas para exigir seus direitos. Mas caso o fizesse, seria por dois motivos: “Primeiro contra os maus-tratos lá na FEBEM. Eles tratam mal a família e até batem no meu filho. Tá certo que ele é um safado, mas isso não pode não, né? E também pela merenda escolar. Meus outros filhos passam o dia todo na escola e só servem café e bolacha, ao invés de comida” (BETIM, 2016, online).

A partir de uma pergunta explicitada na reportagem – “Por que então não participam dos protestos? O que opinam sobre o Governo e a crise política?” –, o repórter entrevistou oito paulistanos em diferentes lugares da cidade, sempre na periferia,

acompanhando seus passos e mesmo seu contato com manifestantes de verde e amarelo que rumavam para os protestos. A reportagem traz ainda em um *box* a história de uma mãe e uma filha, moradoras da zona norte de São Paulo, que têm visões opostas sobre o governo, ilustrando as oposições internas da alteridade narrada. Além do foco central nos testemunhos – acompanhados de alguns dados que sustentam que o impeachment é defendido, inclusive, pelas pessoas que não frequentam as manifestações –, a narrativa adota um recurso bastante comum em grandes reportagens: a descrição de ambientes e cenas e o uso de diálogos.

Assim, nota-se que o registro do real adotado no contato com o outro Brasil mencionado pelo repórter é feito com certo viés exploratório. Ou, em linha com o que Faro (2013) defende sobre a natureza da reportagem jornalística, *antropológico* – em uma mediação que se propõe mais profunda, aberta e complexa do que o simples registro de fatos e opiniões. Em dois trechos, abaixo, tal perspectiva se torna mais evidente:

O trem do metrô deixa o terminal Itaquera cheio, mas ninguém parece estar vestido para a manifestação. Rodrigo Costa, que voltava do trabalho, comenta rapidamente o por que, antes de sair na estação Artur Alvim. “Não adianta, né?”. Passa a sua estação. E outra. E mais outra. Conforme o metrô se afasta da zona leste e se aproxima das zonas oeste e centro, as regiões mais nobres da cidade, o vagão começa a encher de pessoas vestidas de verde e amarelo que vão em direção à Paulista. Toda a cidade parece mobilizada, todos parecem ter uma resposta na ponta da língua sobre política.

[...]

Alaíde mora em Santo Amaro, na zona sul da cidade. Duas estações de trem antes, no Morumbi, manifestantes vestidos de verde e amarelo saem em massa do trem. Uma estação de trem depois, em Socorro, a paisagem é cinza. Sentada com a bolsa no colo, encolhida, Eliane de Jesus acabava de ver o seu filho na Fundação Casa. Para ela, a escola de seus filhos deveria se reunir com as famílias para debater mais, explicar mais, e arranjar mais ocupações para manter as crianças afastadas do tráfico de drogas.

— Mas nem merenda dão direito!

— Senhora, sabia que este é um problema causado pelo Governo Estadual?

— Pois é, né, me falaram. Sabe o que é? Não costumo falar dessas coisas de política com ninguém não. Você é o primeiro a vir conversar comigo (BETIM, 2016, online).

Os perfis construídos como parte da série *Vozes do impeachment*, da *BBC Brasil*, reforçam a representação de um país cuja polarização atravessa todas as camadas do social. Dois deles, especificamente, tratam de moradores da periferia: o de Ronaldo Marinho, estudante, defensor do governo; e o de Ribamar Azevedo, produtor gráfico e a

favor do impeachment. Com o título sugestivo calcado na palavra do próprio estudante – “Com FHC, era arroz com feijão. Agora, temos ar-condicionado e universidade’, diz filho de gari e doméstica” –, o primeiro perfil chama a atenção por destacar diretamente como políticas sociais ligadas à gestão do PT nos últimos anos favoreceram o desenvolvimento do estudante, de seus pais e vizinhos e da comunidade do Cantagalo, onde nasceu.

A matéria se estrutura, regra geral, por parágrafos com descrições em terceira pessoa do repórter, seguidos de aspas de Ronaldo, e é acompanhada por uma foto dele na comunidade. Não há uma abordagem que priorize o testemunho e a atuação/intervenção direta do repórter no local, portanto, a singularização é essencialmente operada pelo testemunho do jovem. A contextualização dada pela matéria fala da estabilidade econômica iniciada com o Plano Real na era FHC, quando Ronaldo nasceu; em seguida, ele próprio destaca os avanços dos últimos anos. Também trata de como seria, em sua visão, um governo chefiado pelo então vice-presidente Michel Temer (PMDB) e em seguida aborda os planos e metas para o futuro: morar em Vancouver, no Canadá, tirar os pais da favela e “fazer uma revolução no Cantagalo”, por meio de projetos de dança urbana e da criação de um negócio rentável para o seu pai.

O outro perfil vem como contraposição a essa perspectiva, com o depoimento de Ribamar Azevedo, afetado pela crise econômica, que se tornou ambulante após perder o emprego e por isso defende a saída de Dilma Rousseff da presidência. “A periferia suplica por trabalho. Esse governo só usufruiu da estabilidade econômica que encontrou quando chegou ao poder para enganar o povo durante anos e se reeleger”, afirma ao repórter (PUFF, 2016, online).

No mesmo dia, a *BBC Brasil* publicava uma matéria sobre a já mencionada pesquisa do Instituto Data Popular que apontava discrepâncias entre as opiniões das classes A e B e das classes C, D e E. O texto destacava que, embora predominassem posições favoráveis ao impeachment em todos os estratos, as motivações variavam. Na elite que abundava nos protestos, oponentes históricos do PT viam a oportunidade de derrubar Dilma. Nas classes populares, tratava-se de uma percepção de perda e de traição por parte da presidente. Portanto, nota-se mais uma vez a interligação entre a pauta jornalística da exclusão política da periferia (e suas diferenças para as regiões centrais) e a pesquisa do Instituto Data Popular.

No site da *Deutsche Welle*, a videorreportagem “O que a periferia fala sobre o impeachment?” repete a iniciativa de movimentar-se até regiões periféricas – nesse caso, uma favela não identificada do Rio de Janeiro. No início, mostra uma reunião dos dirigentes da Federação das Associações de Favela do Rio, todos defensores de Dilma Rousseff e do PT. Um dos dirigentes, Rossino Diniz, ao conceder entrevista, defende as melhorias sociais dos governos petistas e associa o apoio ao impeachment na periferia a

uma campanha de mídia. A reportagem da *Deutsche Welle* acompanha os dirigentes em uma caminhada na favela. Param em um bar e conversam com outros moradores – todos têm opinião negativa sobre o governo e declaram-se favoráveis ao afastamento de Rousseff. A enunciação é construída a partir do ponto de vista dos dirigentes, que dialogam com os outros moradores e, assim, promovem a mediação da fala destes com a reportagem. Portanto, sobressai nesta matéria uma interação com o outro periférico mediada por líderes da comunidade. Isso em uma circunstância em que a opinião de tais líderes opõe-se à da maioria da comunidade: o narrador informa a seguir dois em cada três brasileiros de todas as classes são favoráveis ao impeachment. Não há testemunho direcionado objetivamente aos jornalistas, como nas reportagens do *El País* e da *BBC Brasil* – nestas, porém, identificamos um outro tipo de mediação a enquadrar a pauta e a representação da periferia: o levantamento do instituto de pesquisas Data Popular e as opiniões do seu diretor.

A reportagem “Funk em Copacabana? É o protesto da favela contra o impeachment”, do português *Público*, publicada em 17 de abril e assinada por Kathleen Gomes, apresenta um movimento inverso. O texto faz a cobertura do protesto contra o impeachment na orla de Copacabana, na zona sul do Rio de Janeiro. Ou seja: é a favela que agora se desloca até a área nobre. A cisão de classes está exposta, por exemplo, pela decisão do governo de separar por horários os protestos contra e a favor do impedimento. A busca pela descrição de uma cena inusitada – funk sendo usado para embalar um protesto político – reforça o tom de exotismo da manifestação organizada por entidades representantes das favelas, dando ênfase ao lugar do outro-observador (a equipe de reportagem), ele próprio vivenciando a alteridade:

A batida estridente, do gênero que vibra no peito, devia chegar ao alto das favelas ali perto, de Pavão-Pavãozinho a Chapéu Mangueira. A questão era se iam descer. Primeiro porque se o Brasil tem vivido um período de grande mobilização política nas ruas, a favor e contra o impeachment, há uma parcela da sociedade que não se tem envolvido – a favela. E, depois, baile de favela na praia de Copacabana é coisa inédita.

[...]

“Se você olhar o perfil de quem vai estar aqui às três da tarde, é completamente diferente”, diz Roberta Oliveira, 51, professora. “Aqui tem mais povo. Trabalhadores e movimentos sociais. Lá são os donos de Copacabana”, diz José Luís Lima, 37, metalúrgico.

“O problema é que quem decide o destino desse país é uma elite. Uma elite podre”, acusa Roberta, antes de apontar o dedo na direção dos prédios altos na Avenida Atlântica, frente ao Posto 3 de Copacabana. “Está vendo?”, pergunta. “Tudo fechado e só tem uma empregada doméstica olhando pela janela ali. É foda, hein?” (GOMES, 2016, online).

Aqui, evidencia-se um olhar recorrente nas matérias analisadas, que propõem, por meio de recursos discursivos que inclusive reforçam o processo de apuração jornalística – incluindo menções de que a reportagem “percorreu”, “visitou”, “assistiu”, mergulhou na realidade etc. –, um caráter exploratório, de descoberta e desvelamento da alteridade para seu público-leitor idealizado.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Presente de forma desigual, a retórica testemunhal e antropológica é, assim, a grande força destas narrativas sobre o outro trazidas nas reportagens da imprensa estrangeira no Brasil: explora-se a dimensão cultural e as fraturas e *contra-narrativas* (BHABHA, 1998) que emergem do aparentemente unificado discurso da identidade nacional, em um trabalho que – no mesmo período – não encontramos em pesquisas no acervo digital da imprensa tradicional brasileira (em veículos como *O Estado de S. Paulo*, *Folha de S. Paulo*, *O Globo*, *Zero Hora*, *O Dia*, *Estado de Minas* etc.)⁶. O que nos faz crer que é na triangulação entre um outro que observa uma realidade por si só cindida – entre um Brasil-mesmo, identificado por seu público leitor, e um Brasil-outro, ligado à periferia – que transcorre a mediação de alteridade na cobertura do processo político nacional de 2016, buscando ir além da natureza factual dos protestos e do perfil socioeconômico de seus participantes para entender as dinâmicas complexas entre classes sociais do país. Aqui, podemos evocar a perspectiva de José Salvador Faro, em uma discussão sobre a natureza antropológica da reportagem jornalística:

A reportagem, como em nenhum outro gênero, produz a dupla dimensão gerada pelos imperativos de sua própria natureza: ao não se conformar com o meramente episódio e irrepetível, e ao buscar nele elementos que o possam equiparar à generalidade dos acontecimentos carregados da tragicidade do humano e superar o déficit de produção universalizada do conhecimento que nos parece componente estrutural do Jornalismo (Pontes e Karam, 2009), o repórter avança sobre uma outra natureza espaço-temporal dos fatos que observa, uma natureza marcadamente situada no território da cultura (FARO, 2013, p. 80).

A partir dos objetos analisados neste artigo, somos levados a crer que a mediação da alteridade no jornalismo pode ocorrer por meio de recursos que reforçam a experiência de contato, o enfoque singularizado (com concessão de voz e visibilidade aos moradores de periferia) e a retórica testemunhal, com diferentes medidas e aplicações. A problemática

⁶ Em pesquisa no mesmo período nas páginas destes grupos de comunicação brasileiros, encontramos apenas reportagens focadas na percepção de cientistas políticos e especialistas – incluindo o Instituto Data Popular, também fonte dos veículos da imprensa estrangeira – sobre o processo de impeachment e sua repercussão na periferia, sem priorizar a voz dos próprios moradores.

relação entre centro e periferia nas grandes cidades do país é temática que não buscamos explorar de maneira aprofundada aqui, demandando debate minucioso que foge ao nosso propósito; tampouco pudemos discutir de maneira abrangente a relevante questão da priorização, nas matérias, de metrópoles do Sudeste – notadamente, Rio de Janeiro e São Paulo –, sem lançar luz sobre as deliberações e opiniões de moradores de outros tantos estados e capitais do Brasil.

Nas oito matérias analisadas aqui, pudemos notar o exercício de um olhar ligeiramente distanciado – aludindo à *proper distance* de que nos fala Silverstone (2002) – dos jornalistas a respeito da periferia e dos embates de visões ali existentes, buscando transmiti-los ao público leitor com um modelo narrativo que priorizou a concessão de voz direta (por meio de aspas ou, no caso da videorreportagem e da fotorreportagem, de depoimentos e testemunhos), ao invés de descrições pelo narrador. Este modelo nos parece ser não apenas um modo de agenciamento do público, mas também um caminho de diferenciação e posicionamento de mercado da imprensa estrangeira no Brasil, a partir de discussões de cunho mais complexo e multifacetado do que as exibidas na cobertura da grande mídia nacional e de linha editorial mais progressista.

Por outro lado, notamos nas reportagens a presença de condicionamentos a priori e de mediadores a enquadrar o contato entre a reportagem e os sujeitos da periferia: sejam líderes comunitários, sejam cientistas políticos e suas pesquisas de opinião. Nesses casos, surge a problemática do assujeitamento e da concessão de voz a mediadores entre universos socioculturais, produzindo uma significação da alteridade baseada em relatos cada vez mais distantes dos ambientes e grupos sociais que se pretende narrar – afastando-se da distância adequada na mediação com o outro.

REFERÊNCIAS

- BARTH, P. O que a periferia fala sobre o impeachment? *Deutsche Welle*, 11 abr. 2016. Disponível em: <<http://www.dw.com/pt/o-que-a-periferia-fala-sobre-o-impeachment/av-19179038>>. Acesso em 6 mar. 2017.
- BENEDETI, C. *A qualidade da informação jornalística: do conceito à prática*. Florianópolis: Insular, 2009.
- BETIM, F. A voz da periferia insatisfeita que (ainda) não foi protestar contra Dilma e o PT. *El País*, 14 mar. 2016. Disponível em: <http://brasil.elpais.com/brasil/2016/03/13/politica/1457907975_948644.html>. Acesso em 6 mar. 2017.
- BHABHA, H. *O local da cultura*. Belo Horizonte: UFMG, 1998.

COULDRY, N. “Mediatization or mediation? Alternative understandings of the emergent space of digital storytelling”. *New media & society*. v. 10 (3). London: Sage, 2008. p. 373-391.

FARO, J. S. Reportagem: na fronteira do tempo e da cultura. *Verso e reverso*, n. 65, 2013, p. 71-77.

FLUSSER, V. *O universo das imagens técnicas*. Elogio da superficialidade. São Paulo: Annablume, 2008.

GOMES, K. Funk em Copacabana? É o protesto da favela contra o impeachment. *Público*, 17 Abr. 2016. Disponível em: <<https://www.publico.pt/mundo/noticia/funk-em-copacabana-e-o-protesto-da-favela-contr-o-impeachment-1729348>>. Acesso em 10 set. 2016.

MARTÍN-BARBERO, J. *Dos meios às mediações*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 1997.

PUFF, J. “Classes C e D não se veem representadas nos dois lados do impeachment’, diz Data Popular”. *BBC Brasil*, 17 abr. 2016. Disponível em: <http://www.bbc.com/portuguese/noticias/2016/04/160417_data_popular_jp>. Acesso em 6 mar. 2017.

_____. “Com FHC, era arroz com feijão. Agora, temos ar-condicionado e universidade’, diz filho de gari e doméstica”. *BBC Brasil*, 17 abr. 2016. Disponível em: <http://www.bbc.com/portuguese/noticias/2016/04/160417_ronaldo_marinho_jp>. Acesso em 6 mar. 2017.

ROSSI, M. “Periferia foge da polarização”. *El País*, 17 abr. 2016. Disponível em: <http://brasil.elpais.com/brasil/2016/04/15/politica/1460756518_581350.html>. Acesso em 3 mar. 2017.

SERELLE, M. A ética da mediação: aspectos da crítica da mídia em Roger Silverstone. *Matrizes*, v. 10, n. 2. São Paulo, 2016.

SILVERSTONE, R. “Complicity and collusion in the mediation of everyday life”. *New literary history*, 2002, 33, p. 761-780.

_____. *Por que estudar a mídia*. 3^a. ed. São Paulo: Loyola, 2011.

SODRÉ, M. *A narração do fato: notas para uma teoria do acontecimento*. Petrópolis: Vozes, 2009.

SOUZA, F. “‘Conheço muita gente virando ambulante’, diz morador da periferia de São Paulo. *BBC Brasil*, 17 abr. 2016. Disponível em: <http://www.bbc.com/portuguese/noticias/2016/04/160415_periferia_proimpeachment_fs.shtml>. Acesso em 10 ago. 2016.

SPONHOLZ, L. *Jornalismo, conhecimento e objetividade: ensaios de teoria do jornalismo*. Florianópolis: Insular, 2009.

STRUCK, J-P. “Adesão recorde a protestos eleva pressão sobre o governo”. *Deutsche Welle*, 14 Mar. 2016. Disponível em: <<http://www.dw.com/pt/ades%C3%A3o-recorde-a-protestos-eleva-press%C3%A3o-sobre-o-governo/a-19114584>>. Acesso em 16 ago. 2016.

WOODWARD, K. “Identidade e diferença: uma introdução teórico e conceitual”. In: SILVA, T. *Identidade e diferença*. A perspectiva dos Estudos Culturais. Petrópolis: Vozes, 2000.

Entre o bandido e o “cidadão de bem”: mediação, alteridade e ética em *Brasil urgente*

Julia Lery (PUC Rio/UFOP)

O TELEJORNALISMO POLICIAL VESPERTINO

Esse aqui parece que tá ferido. Esse aqui, Baretta [risadinha], por incrível que pareça, fui entrevistar um cara que já tá morto [risadinha]. Tá aqui, esse morreu. Tá aqui, morreu aqui agora. A gente não tem ainda a documentação dele pra saber se é menor ou maior (*El País*, 8 jun. 2015)¹.

Com essa transcrição da fala de um repórter do programa Tolerância Zero, transmitido pela TV Altalaia, afiliada da Record em Sergipe, Eliane Brum inicia sua coluna do dia 8 de junho de 2015 no jornal *El País*. Em *O morto que denunciou o repórter*, Brum questiona a falta de empatia do jornalismo policial vespertino, as perguntas direcionadas à sustentação de um discurso político conservador² e a confirmação televisiva da segregação social que faz com que algumas vidas valham mais do que outras – sem que isso, em momento algum, seja questionado na estrutura do programa. Ela critica, também e principalmente, a posterior repercussão do caso, que tratou a tentativa de entrevistar o morto como uma simples gafe do repórter, algo cômico, e não como uma maneira de criticar “esse tipo de programa de TV e suas implicações” (BRUM, 2015, s. p.). Para a jornalista, esse gênero “se autoriza a desumanizar” e, com base em suposições e jargões, tenta estabelecer um “não-valor” para a vida de determinadas pessoas.

Esse incômodo, que partilhamos com a colunista do *El País*, relativo à desvalorização da vida e à legitimação da violência institucional por meio de discursos de indignação, por si só motivaria uma pesquisa. Mas o papel dos espectadores, ponto em

¹ Transcrição de um trecho do programa Tolerância Zero feita por Eliane Brum na coluna *O morto que denunciou o repórter*, veiculada no jornal *El País* em 8 de junho de 2015.

² Cabe observar que indagar se o criminoso morto era maior ou menor de idade servia a um discurso de apoio à redução da idade penal proferido pelo apresentador, conforme explicita a colunista.

que discordamos da colunista, suscita uma questão ainda mais desconfortável. Se, para Eliane Brum, o público simplesmente crê nos discursos do programa e adere a eles, acomodando-se³, nós, por outro lado, entendemos a audiência dos produtos midiáticos como ativa, dotada de poder de negociação e significação, e parte atuante da construção dos discursos midiáticos (embora, é claro, lembremos das assimetrias de poder dessa relação). Os espectadores seriam, então, cúmplices (SILVERSTONE, 2002) desses discursos excludentes, violentos e pouco empáticos, na medida em que compactuam com suas propostas e com sua exibição. Em segunda hipótese, agiriam em conluio com as mídias, quando se engajam ativamente nesses significados propostos. De fato, é fácil confirmar que há engajamento ativo, mesmo em um primeiro contato com esse gênero de telejornalismo, já que as enquetes propostas pelos programas contam com ampla participação do público, que, na maior parte das vezes, toma a iniciativa de votar no *site* ou telefonar para a emissora a fim de apoiar o apresentador e corroborar sua fala.

Dessa forma, a questão que se levanta neste artigo, e que marca o início de uma pesquisa sobre os programas policiais vespertinos e, em especial, o *Brasil urgente*, diz respeito à relação que esses programas propõem ao público. Quais são as representações propostas pelos programas de telejornalismo policial e a quais expectativas sociais elas atendem? Se o contrato estabelecido por esses programas é tão explicitamente excludente, como ele não é desafiado pelos espectadores? Se existem tantos programas televisivos desse gênero, que se declara jornalístico, e se eles têm uma audiência considerável entre diferentes classes sociais⁴, o que faz com que esses programas sejam aceitos, mesmo que legitimem uma violência institucional que pode, a qualquer momento, voltar-se contra as pessoas que os assistem e chancelam? Qual o poder de persuasão desses discursos de violência, ou, ainda, que tipo de lastro social e cultural os sustenta?

Embora a crítica de Eliane Brum, assim como o incômodo motivador da pesquisa, não se volte especificamente para o programa *Brasil urgente*, que propomos analisar neste artigo, ela atenta para um gênero televisivo consolidado na cultura midiática brasileira: o telejornalismo vespertino, tratado como telejornalismo policial (ALVES; SILVA, 2012) ou telejornalismo cotidiano (LANA, 2007). Se recortamos, neste universo, o estudo do programa *Brasil urgente*, isso se dá especialmente por três razões: a primeira é

³ “Do público se exige crença, não crítica. Adesão, em vez de interrogação. Certeza, no lugar de dúvida. Paralisia, não movimento. Muito barulho para nada mudar” (BRUM, 2015, s. p.).

⁴ De acordo com a tabela disponibilizada no site da Rede Bandeirantes para orientar os anunciantes, 31% dos espectadores de *Brasil urgente* pertencem às classes A e B, 43% à classe C e 26% às classes D e E. Em comparação com outros produtos da emissora, a audiência do programa é bem distribuída entre classes sociais. De acordo com a mesma tabela, 52% dos espectadores são homens e 48% são mulheres, estatística na qual notamos, novamente, uma proposta de universalidade do programa. Apenas na distribuição etária dos espectadores, é que podemos observar uma segmentação: 32% dos espectadores têm entre 25 e 49 anos, 53% têm mais de 50 anos e os outros 15% distribuem-se nas faixas etárias inferiores a 24 anos, indicando, portanto, uma audiência mais velha do que a maior parte dos outros produtos da emissora.

que o programa, exibido na Rede Bandeirantes desde 2001, tem veiculação nacional, mesmo tratando principalmente do cotidiano da grande São Paulo. Isso mostra que a relação entre programa e espectador se coloca para além da questão informativa local; a segunda é a observação do fato de que a categoria “programa do Datena” parece ser popularmente entendida, em falas informais, como o representante de todo um gênero televisivo. Seria, portanto, um programa de referência do gênero; a terceira razão, por fim, remete ao interesse na figura de José Luiz Datena, que apresenta *Brasil urgente* desde 2003 e é identificado por Jáuregui (2015) como o responsável pelo tom adotado no programa, bem como pelos posicionamentos expressos. Datena anunciou, em meados de 2015, sua pré-candidatura à prefeitura de São Paulo, que acabou por não ser levada a cabo, mas indicava a afinidade entre o discurso proferido em *Brasil urgente* e um discurso de pretensões político-partidárias. Essa ambição eleitoral não é, por si só, motivadora de interesse para a abordagem que propomos dar ao estudo do programa *Brasil urgente*, mas indica uma convicção de Datena de que a leitura da sociedade e as demandas que ele apresenta no programa representam as convicções políticas de uma fração considerável do eleitorado. Em suma, o apresentador acredita no engajamento ativo de seu público no discurso que ele apresenta, representa e veicula⁵.

A penetração dos discursos veiculados na TV aberta em nosso cotidiano e o modo como eles dão a ver aspectos da nossa sociedade reafirmam a importância de pesquisar esses programas. Isso porque a compreensão da mediação, ou seja, da circulação dos significados propostos por *Brasil urgente*, implica uma maneira de olhar para os modos de vida de seus espectadores por um viés comunicacional, compreendendo os valores que sustentam discursos midiáticos pouco empáticos em relação ao outro em situação de exclusão ali narrado, muitas vezes contrários aos direitos humanos e legitimadores de uma violência institucional.

O esforço de apreender a mediação sem isentar o espectador de cumplicidade para com o conteúdo veiculado é relevante para que se pense o lugar do público como agente, ainda que em uma relação assimétrica com os veículos de comunicação. O esforço de estudar a mediação vem tencionar a ideia de que o público estabelece uma relação de confiança irrestrita com as mídias. A reflexão sobre o tratamento da alteridade em um programa televisivo soma esforços a uma perspectiva que, em diálogo com os Estudos Culturais, valoriza produtos populares, mas sem abandonar a visada crítica, tomando

⁵ Datena acabou por anunciar, em janeiro de 2016, a desistência da candidatura. O argumento foi ter descoberto que o PP, partido ao qual se filiou, tinha recebido propina da Petrobrás. ESTADÃO. “Datena desiste de disputar prefeitura e diz que vai sair do PP”. Disponível em: <http://politica.estadao.com.br/noticias/geral,datena-desiste-de-disputar-prefeitura-e-diz-que-vai-sair-do-pp,10000007372>. Acesso em 22 Jun. 2016.

como parâmetro não o preconceito de gosto ou a divisão entre alta e baixa culturas, mas a ética das representações propostas.

CUMPLICIDADE E CONLUIO

Os estudos sobre *Brasil urgente* tendem a abordar o programa por meio da adoção de alguns eixos temáticos principais: (a) a linguagem sensacionalista, a espetacularização e a expressão das paixões no discurso jornalístico (JÁUREGUI, 2015; NEGRINI, 2008); (b) a propagação dos discursos de violência e medo como formas de controle social (ALVES; SILVA, 2012); (c) a busca pelo popular ou pelo cotidiano no discurso adotado, compreendendo o programa como um extrato da cultura midiática que disponibiliza sentidos para a elaboração de hábitos e convenções da vida em sociedade (LANA, 2007). A pesquisa que se inicia com este artigo, diferindo dessas abordagens já consolidadas, embora em diálogo com esse terceiro eixo temático, também proveniente dos Estudos Culturais, constitui uma pesquisa da mediação (SILVERSTONE, 2002a; 2002b; MARTÍN-BARBERO, 1997) no programa *Brasil urgente*. Buscamos identificar, em especial, a cumplicidade do espectador com os significados propostos pelos discursos do programa. Partimos, então, da premissa de um espectador emancipado e agente, que compreende o mundo que o cerca não apenas através das representações da mídia hegemônica, mas também, conforme indica Couldry (2015), por meio dos significados propostos por mídias alternativas e de influências não midiáticas. Esse espectador agente pode, assim, ainda que em uma relação assimétrica, confrontar a mídia quando ela não corresponde a seus valores e aspirações: ele tem espaço ativo nessa arena de disputa por significados. Couldry considera a possibilidade de agência do público como algo já dado nos estudos de comunicação e afirma que a relação de confiança que o espectador estabelece com a mídia já não precisa ser afirmada, mas questionada e problematizada. A questão que nos move é, portanto, a ideia de que, se o espectador opta por não confrontar os significados reivindicados por um programa de TV, não é por impossibilidade que o faz, mas sim, por cumplicidade ou conluio. Por acreditar, de alguma forma, que esses significados se conectam com seus valores ou modos de vida.

Um episódio específico de *Brasil urgente*, em toda a história do programa, ficou marcado por uma discordância entre a opinião do público e a do apresentador. Foi no dia 13 de junho de 2013, quando Datena mostrava imagens da manifestação do movimento Passe Livre, que lutava contra o aumento das tarifas do transporte público em São Paulo e sofreu forte repressão policial, dando origem às manifestações com pautas múltiplas que ficaram conhecidas como “Jornadas de Junho”. O apresentador afirmava enfaticamente, na ocasião,

ser contra “baderna”⁶. Quando pede que a produção coloque na tela a pesquisa de opinião, aparece, em um *lettering*, a pergunta: “Você é a favor desse tipo de protesto?”. Enquanto o número de respostas “sim” subia rapidamente, o apresentador defendia inutilmente seu posicionamento: “Isso é vandalismo. Esse tipo de protesto com baderna eu sou contra. Eu votaria no não”. Mesmo depois de pedir para a produção alterar a pergunta para “Você é a favor de protesto com baderna?”, tentando induzir o público a votar pelo “não”, Datena continuou tendo seu posicionamento contrariado pelos votos da enquete.

Esse caso ilustra a possibilidade de que o espectador de *Brasil urgente* se oponha às reivindicações do apresentador. Mas se o público pode enfrentar Datena para afirmar seu apoio às manifestações de junho de 2013, por que não o faz quando o apresentador defende a violência policial? Quando faz inferências sem embasamento sobre a vida de supostos bandidos, afirmando que já devem ter cometido muitos outros crimes? Quando ele atribui ao próprio público a responsabilidade de julgar, sem provas suficientes, a culpa e a pena de um acusado? Em 2007, *Brasil urgente* colocou no ar uma enquete perguntando que pena o público daria sobre o caso em foco, a saber, o assassinato de um casal no Morumbi, e disponibilizou apenas as opções de prisão perpétua ou pena de morte, ignorando o fato de que nenhuma das duas é prevista na legislação brasileira. Um grande número de espectadores, porém, participou, e a opção que venceu, com mais de dezoito mil votos de diferença, foi a pena de morte (PADIGLIONE, 2007). Por que, quando Datena reivindica uma violência institucional, não há também sinais de enfrentamento por parte dos espectadores?

Evitamos, nesta abordagem do programa policial, a pecha condenatória dessas produções como “sensacionalistas”, como se isso os rebaixasse. Acreditamos, conforme afirma Leonel Azevedo de Aguiar (2008), que o sensacionalismo pode contribuir para a redefinição do público e do privado, para a cognição da vida cotidiana em sociedade, além de se fazer uma ferramenta mercadológica importante e cumprir o papel de entretenimento que o jornalismo acumula. As ressalvas em relação ao programa policial aqui apresentadas não são pelo uso do sensível, mas por uma ética de representação que não contempla o reconhecimento da alteridade ou sequer os direitos humanos.

É possível esboçar alguns caminhos que levam à compreensão das origens culturais de certos discursos excludentes de Datena. Para Renato Cordeiro Gomes (2012), a capacidade de reciclar violência da nossa sociedade, sem a qual nossas formas de vida cederiam ao peso da crueldade, está intimamente ligada à exposição de suas imagens. Essas imagens, apresentadas no cinema, na televisão e na literatura, permitem que os heróis substituam os assassinos e os guerreiros e, portanto, possibilitam a sobrevivência

⁶ Vídeo disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=7cxOK7SOI2k>. Acesso em: 25 Ago. 2017.

social, à revelia do peso da violência. Os relatos policiais estudados por Gomes (2012) se dividem entre relatos moralistas e os que se apresentam como um registro cru, sem redenção e sem permitir ao público a empatia. Em breve análise, parece possível afirmar que o discurso adotado em *Brasil urgente* tende a adotar o tom moralista, ao permitir a redenção não do bandido, é claro, mas da sociedade na qual o crime se insere.

De modo correlato, Vera Lúcia Follain de Figueiredo (2012) afirma que a adoção dos gêneros de narrativa policial em telejornais e reportagens funciona para emprestar sentido a uma violência indiscriminada que não se deixa representar.

[Os noticiários e reportagens policiais] Aproximam-se também do melodrama, de seu tom edificante e maniqueísta, como forma de conferir uma organicidade à realidade fragmentada que nos cerca: no caso, os gêneros como guia das expectativas do público, como um molde no qual os acontecimentos são enquadrados. Ou seja, os telejornais aproximam-se cada vez mais das representações de realidade cunhadas pelos relatos ficcionais (FIGUEIREDO, 2012, p. 128).

A categorização entre bons e maus, dignos e indignos, “cidadãos de bem” e bandidos, seria explicada, assim, pela influência do melodrama como matriz narrativa do jornalismo policial. O problema estaria, então, no momento em que esses recursos da ficção passam a ser usados para enquadrar uma realidade que deixa de ser representada em sua complexidade.

Rocha e Torres (2009), por sua vez, justificam essas categorizações maniqueístas como um fenômeno afeito ao discurso da classe que Jessé Souza (2009) chama de “ralé brasileira”. Esse discurso que separa bandidos e “cidadãos de bem” estabelece um mecanismo de projeção simbólica que aponta para “bodes expiatórios”, que se apresentam não apenas como responsáveis pelo próprio insucesso em uma sociedade falsamente meritocrática, mas também como a fonte de toda a maldade, de tudo o que impede o progresso dos que ainda buscam alguma distinção social, a despeito de uma situação de classe desvantajosa.

As virtudes reativas do pobre honesto dependem muito desse mecanismo de projeção simbólica. A mulher e o homem honestos, os bons-moços de nossa ralé, não precisam apenas de um bode expiatório de vícios e degradações (o delinquente) para sentir orgulho de “não matar, não roubar, não beber, não se prostituir etc.” Também é necessário que esse bode expiatório seja apontado como fonte de toda a maldade (ROCHA; TORRES, 2009, p. 237).

Dessa forma, a culpa pela exclusão social fica atribuída não a um sistema que gera imobilidade, mas aos bandidos, que não agem de acordo com as regras desse sistema. É como se a sociedade capitalista neoliberal em que vivemos, em seu funcionamento

perfeito, pudesse garantir uma ascensão social meritocrática, mas a ação dos bandidos e dos corruptos a impedisse. Não obstante esse discurso, conforme argumentamos, não exista apenas no programa policial, ele encontra forte eco nesse tipo de produção, atendendo a demandas sociais associadas a demandas do capital.

Ainda como exemplo de lastro social dos discursos do apresentador de *Brasil urgente*, Jáuregui (2015) observa que Datena defende um modelo de Estado em que os impostos são considerados indignos (ou dignos de revolta) e reivindica um entendimento de que o dinheiro público é mal aplicado por causa da corrupção. O dinheiro bom seria o que está na mão do cidadão, e o ruim o que está na mão do Estado. Esse discurso é construído de maneira complexa, fazendo parecer que o que se defende é um Estado de bem-estar social, com serviços de saúde e educação universais, gratuitos e de qualidade, mesmo que a conta “menos impostos e mais serviços públicos” não feche. Essas reivindicações não poderiam ser mais próximas do que Jessé Souza (2009) identifica como um economicismo que perpassa as ciências sociais e desemboca em uma apropriação pelo senso comum, o que cria

uma falsa oposição entre mercado como reino paradisíaco de todas as virtudes e o Estado identificado com a corrupção e o privilégio. Essa oposição simplista e absurda – que ignora a ambiguidade constitutiva de ambas as instituições – [...] é o que permite, no Brasil de hoje, que a eternização dos privilégios econômicos de alguns poucos seja “vendida” ao público como interesse de todos na luta contra uma corrupção pensada como “mal de origem” e supostamente apenas estatal (SOUZA, 2009, p. 17).

Com essas pistas sobre as razões para a cumplicidade e o conluio do público em relação aos discursos de Datena – discursos que passam pela diferenciação entre bons e maus, mocinhos e bandidos, pela defesa de um Estado reduzido, pela violação de direitos humanos e pela legitimação da violência institucional –, levantamos a principal questão proposta neste artigo. Indicamos a necessidade de se pensar a mediação, esse processo de diálogo entre o que é interno e o que é externo ao texto midiático, perpassado por uma constante reivindicação e disputa por significados, como um processo de fortes implicações éticas. Isso porque ela está relacionada à elaboração de juízos (SILVERSTONE, 2002a) e provém recursos simbólicos para a significação cotidiana, para a cognição das complexidades da vida, para a formulação de identidades. A mediação midiática orienta, ainda, a maneira como nos relacionamos com a alteridade, uma vez que é responsável por boa parte do contato que temos com o Outro, com o diferente.

A ÉTICA DA MEDIAÇÃO

Se, para Silverstone (2002b), a ética e a moral são questões conformadas pela vida cotidiana e nela se sustentam, o estudo de um programa televisivo que tem como principal temática o cotidiano (LANA, 2007) apresenta-se como lugar privilegiado para o estudo das mediações como disputas acerca de valores morais. Os recortes, seleções e enfoques que *Brasil urgente* apresenta sobre o cotidiano de uma grande cidade são, dessa forma, indicativos desses valores éticos e morais de uma considerável parcela da população que opta por consumir e, de alguma forma, dialogar com o discurso do programa, aceitando-o ou negando-o, parcial ou totalmente.

Silverstone defende ainda que “o que está em jogo na mediação da vida cotidiana é a relação entre o indivíduo e a sociedade” (SILVERSTONE, 2002b)⁷. Ele estabelece, assim, um parâmetro a partir do qual propõe que se avaliem as representações midiáticas do cotidiano: a sua capacidade de sustentar ou definir padrões éticos, escolhas, julgamentos e valores que envolvam uma tomada de responsabilidade pelo Outro e pelo bem comum.

A partir desse parâmetro estabelecido para a análise das representações midiáticas do cotidiano, Silverstone critica a cultura midiática por se conformar em torno de duas possibilidades de representação do Outro, ambas insuficientes e questionáveis: uma primeira, que envolve a incorporação e a domesticação completa da alteridade, com o apagamento das particularidades que geram o estranhamento da vida em sociedade, isto é, uma assimilação irrestrita, na qual, para entender o Outro como humano e dotado de direitos, é necessário que se apaguem as diferenças entre o Mesmo e o Outro; e uma segunda, mas igualmente nociva maneira, ligada à anulação de qualquer possibilidade de diálogo ou compreensão do Outro – que é representado, assim, como um “monstro”, alguém que não é humano como o espectador, que está além de nossa capacidade de compreensão. Em ambas as circunstâncias, está dada uma impossibilidade de compreensão do Outro em sua essência, que é a alteridade. É como se só fôssemos capazes de compreender o igual. A primeira parece ser a maneira como Datena trata os personagens vítimas de um crime. A segunda, a maneira como trata os criminosos. A própria ideia da monstruosidade do criminoso, citada aqui a título de exemplo, é uma imagem recorrentemente reivindicada por Datena, reforçando que os que descumprem a lei não devem ser entendidos como humanos. Entre essas duas representações insuficientes da alteridade, o programa rejeita qualquer tipo de paradoxo em sua forma de narrar – característica descrita por Silverstone como um problema das mídias em geral, que não conseguem encontrar uma terceira via, uma maneira respeitosa de tratar a alteridade.

⁷ “What is also at stake in the mediation of everyday life is the relationship between the individual and the social”.

Para Bauman (1997), a única maneira de se relacionar eticamente com a alteridade é compreender o Outro como fonte de autoridade, e assumir por ele uma responsabilidade incondicional e desinteressada. Com base em Lévinas (1980), mesma fonte do pensamento ético que Silverstone (2002b) mobiliza ao analisar a cumplicidade e o conluio do público para com as representações midiáticas da alteridade, Bauman afirma que o “eu moral” é um “ser para o Outro”. Essa ideia passa por uma ruptura com o pensamento ontológico tradicional, que coloca o *ser* antes da ética. O movimento proposto por Bauman a partir da leitura de Lévinas é que se aceite a ética e a relação com a alteridade como um princípio absoluto, a partir do qual nos constituímos como sujeitos. Não existe, assim, o “eu” sem a interação. Não há o Mesmo sem o Outro.

Essa relação ética com o Outro é descrita como a relação com uma “face”. Essa face é uma idealização, despida de qualquer mérito, qualidade, moral ou inscrição cultural. Isso reforça a ideia de uma relação ética de cuidado incondicional e desinteressado, que não espera simetria, pois os participantes da relação não são iguais. Sou para o outro – “quer o outro seja para mim ou não” (BAUMAN, 1997, p. 75). E essa relação não depende de um conjunto institucionalizado de regras, leis ou códigos de ética, que, para o autor, só funcionam para que se tire a responsabilidade do eu moral em relação ao Outro. A convivência com a alteridade exige tomadas de decisão conscientes e constantes, posicionamentos morais de responsabilização pelas consequências de cada ação. Não basta que o sujeito siga regras ou leis sem se responsabilizar pelas implicações finais daqueles atos – isso não é ética. Transpondo esse pensamento para nosso objeto, não importa quantos manuais de jornalismo autorizem ou chancelam – se é que o fazem – a representação do criminoso monstruoso, do marginal irrecuperável e incompreensível: a ética pensada como uma tomada de responsabilidade pelo Outro nos faz olhar para as consequências últimas dessas representações que partem da produção do programa, mas contam com um engajamento do público em apoio. Ainda pensando nos discursos proferidos em *Brasil urgente* a partir da ética levinasiana, que se propõe assimétrica e desinteressada, o fato de o tratamento dado a alguém depender da conduta dessa pessoa seria inaceitável. A ideia de “direitos humanos para humanos direitos”, continuamente proferida, pressupõe a incapacidade de se relacionar com uma face e a ideia de que o tratamento da alteridade vem precedido de um julgamento moral, contradizendo toda a ideia de uma ética baseada na tomada de responsabilidade pelo Outro.

Levando a cabo o pensamento levinasiano, Bauman (1997) chega a uma condição aporética dessa ética baseada na moralidade (e não em regras de conduta). Tomando o Outro como autoridade e se responsabilizando integralmente por ele, o eu moral de Bauman passa a submetê-lo forçadamente ao que, na melhor das intenções, acredita ser o seu bem.

O outro é refundido como minha criação; agindo com o melhor dos impulsos, eu roubei a autoridade do outro. Sou eu agora quem diz o que o comando comanda. Eu tornei-me o plenipotenciário do Outro, embora tenha eu próprio assinado o poder de procurador em nome do Outro (BAUMAN, 1997, p. 131).

Novamente nos deparamos com o problema da assimilação: a não compreensão da alteridade em sua condição primordial, que é a diferença. O que o sociólogo afirma é semelhante ao dilema posto por Silverstone (2002b) em relação à representação midiática da alteridade: há que se trabalhar tendo em mente a necessidade de uma representação ética, que vise a uma terceira via que não domestique e nem impossibilite a relação com o Outro – ainda que essa via não pareça possível, já que a própria constituição da ética e da moralidade nos coloca essa aporia.

O que buscamos aqui é, então, refletir sobre a ética da mediação do programa *Brasil urgente* – compreendendo a mediação como a circulação de significados que perfaz as relações entre produtores, narrativas midiáticas e audiências na trama da vida cotidiana, e a ética, essencialmente, como a relação com a alteridade.

A ideia de estudar essas mediações por meio das relações entre a comunicação e a cultura se dá por acreditarmos que o significado da comunicação não se esgota na recepção, mas que sua circulação é contínua e tem íntima ligação com as movimentações sociais e culturais. A mídia se faz, assim, uma instituição social inserida em relações mais amplas, mas configura um campo privilegiado para se observar suas tendências, formas de pensamento e transformações. De acordo com Simone Rocha e Letícia da Silveira (2012):

[...] Embora os indivíduos cristalizem e materializem os processos comunicativos, na verdade, estes não se encerram nos indivíduos, não tendo necessariamente nem um começo e nem um final. Os sentidos a todo momento estão sendo compartilhados, produzidos e atualizados durante os processos de interação social (ROCHA; SILVEIRA, 2012, p. 3).

Essa interação social perpassada pela mediação é, portanto, uma chave para pensar ética e relacionamento com a alteridade em uma sociedade. Isso porque as falas populares sobre a alteridade são apropriadas, ressemantizadas e, de certa forma, homogeneizadas e materializadas por *Brasil urgente*, fortalecendo-se como discurso hegemônico. Essas falas existem como demanda popular que o público direciona para a televisão, como um discurso televisivo e como reverberação cotidiana do televisivo.

Uma pista para a investigação dessa circularidade dos discursos proferidos em *Brasil urgente* pode ser encontrada em dados do DataFolha divulgados no dia 3 de novembro de 2016, que apuram que 57% da população brasileira concorda com a afirmação “bandido bom é bandido morto” (G1, 2016). É possível ver, por esses dados,

como a reivindicação das categorias de “bandido” e “cidadão de bem” por Datena está em diálogo com anseios e demandas de uma considerável parcela da população.

A MEDIAÇÃO E O GÊNERO MIDIÁTICO

Para Martín-Barbero (2002), o entendimento das chamadas mídias massivas por meio do conceito de gêneros permite pensar o popular, as tradições e, especialmente, as maneiras como eles se manifestam na cultura midiática não por meio de uma imposição cultural, mas sim, fazendo da TV uma arena de embates por representações e significados. Em detrimento do meio e do texto, o conceito de gênero propõe pensar as mediações, as demandas representativas que os populares impõem à indústria cultural e a complexidade das dinâmicas que envolvem o fazer comunicativo não apenas como uma imposição dos interesses dominantes, mas como uma negociação. Os gêneros são, para o autor, “um lugar específico de interseção entre as matrizes culturais e as práticas comerciais” (MARTÍN-BARBERO, 2002, p. 168) ⁸. São práticas enunciativas, que não estão ligadas à tradicional ideia desenvolvida em estudos de literatura do gênero como característica intrínseca do texto. Os gêneros são espaços de configuração dos efeitos de sentido que indicam a diversidade dos modos de se comunicar e perpassam a competência comunicacional tanto de produtores, quanto do público. Dessa forma, os gêneros se fazem presentes e analisáveis no texto, embora não estejam contidos nele.

Entendendo o gênero midiático dessa forma, acreditamos que a ampla aceitação do telejornalismo policial vespertino, com todas as características conservadoras anteriormente citadas, não pode ser compreendida apenas como um interesse comercial das emissoras, mas como esse lugar de interseção entre as tradições, os anseios do público e os interesses econômicos dos conglomerados midiáticos. O fato de o público abraçar o gênero funciona como um indicativo da maneira como produto midiático e sociedade se relacionam de maneira circular. O gênero midiático é compreendido aqui, ele próprio, como mediação, pois sua consolidação é um processo que coloca em diálogo características de uma dada cultura com os textos midiáticos que ela produz.

Segundo Itânia Gomes e Valéria Araújo (2015), todos os produtos feitos sob determinado rótulo são espaços de negociação entre as regularidades genéricas e as especificidades, marcas do modo como cada programa constrói sua relação com o público. “Cada produto televisivo, enquanto atualização do gênero televisivo, contribui para construí-lo e é, sempre, um lugar em que marcas genéricas são negociadas e disputadas” (GOMES; ARAÚJO, 2015, p. 111). É essa disputa, que acontece nas renegociações genéricas de um

⁸ “Un específico lugar de ósmosis entre matrices culturales y formatos comerciales”.

produto, que nos interessa metodologicamente, pois conseguir apreendê-la ao longo da pesquisa que se inicia neste momento significa apreender a relação entre programa e público, a qual, de acordo com nossa hipótese ainda a ser testada, é uma relação de cumplicidade e conluio.

REFERÊNCIAS

- AGUIAR, L. A. “Entretenimento: valor notícia fundamental”. *Revista Estudos em jornalismo e mídia*, ano V, n. 1, jan./jun. 2008, p. 13-23. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/jornalismo/article/view/1984-6924.2008v5n1p13>. Acesso em 25 ago. 2017.
- ALVES, P. S.; SILVA, S. A. B. “Imagens da violência: a dinâmica do controle social contemporâneo nos programas policiais da televisão brasileira”. Congresso Internacional Interdisciplinar em sociais e humanidades. Niterói, RJ. *Anais... Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação Interdisciplinar em Sociais e Humanidades*, 2012.
- BAUMAN, Z. *Ética pós-moderna*. São Paulo: Paulus, 1997.
- BRUM, E. “O morto que denunciou o repórter”. *El País Brasil*, 08 jun. 2015. Disponível em: http://brasil.elpais.com/brasil/2015/06/08/opinion/1433772930_534514.html. Acesso em 25 ago. 2017.
- COULDRY, N. *Listening beyond the echoes: media, ethics and agency in an uncertain world*. Boulder: Paradigm Publishers, 2006.
- FIGUEIREDO, V. L. F. “Novos realismos, novos ilusionismos”. In: MARGATO, I.; GOMES, R. C. *Novos realismos*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012.
- G1. Para 57% dos brasileiros, bandido bom é bandido morto. *Globo.com*, 2 Nov. 2016. Disponível em: <http://g1.globo.com/sao-paulo/noticia/2016/11/para-57-dos-brasileiros-bandido-bom-e-bandido-morto-diz-datafolha.html>. Acesso em 25 ago. 2017.
- GOMES, I. M. M.; ARAÚJO, V. M. S. V. B. “Ai que infortúnio! Disputas de gênero em um produto da indústria pop”. In: SÁ, S. P.; CARREIRO, R.; FERRARAZ, R. (orgs.). *Cultura pop*. Salvador: EDUFBA; Brasília: Compós, 2015.
- GOMES, R. C. “Por um realismo brutal e cruel”. In: MARGATO, I.; GOMES, R. C. *Novos realismos*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012.
- JÁUREGUI, C. F. *Cães, indignados e indignos: o pathos da indignação no discurso jornalístico*. Belo Horizonte: UFMG, 2015.
- LANA, L. C. C. *Telejornalismo dramático e vida cotidiana: estudo de caso do programa Brasil Urgente*. Belo Horizonte: UFMG, 2007.
- LÉVINAS E. *Totalidade e infinito*. Lisboa: Edições 70, 1980.
- MARTÍN-BARBERO, J. *Dos meios às mediações*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 1997.

- _____. *Ofício de cartógrafo: travesías latino-americanas de la comunicación en la cultura*. Santiago: Fondo de Cultura Económica, 2002.
- NEGRINI, M. “Autoridades sob o olhar do Datena: uma análise do discurso do programa Brasil Urgente”. *Rumores*, v. 1, n. 2, 2008. Disponível em:
- PADIGLIONE, C. Datena promove enquete que inclui pena de morte. *O Estado de S. Paulo*, 27 jun. 2007. Disponível em: <http://cultura.estadao.com.br/blogs/cristina-padiglione/datena-promove-enquete-que-inclui-pena-d/>. Acesso em 25 ago. 2017.
- ROCHA, E.; TORRES, R. “O crente e o delinquente”. In: SOUZA, J. *A ralé brasileira: o que é e como vive*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.
- ROCHA, S. M.; SILVEIRA, L. L. “Gênero televisivo como mediação: possibilidades metodológicas para a análise cultural da televisão”. *Revista E-compós*, v. 15, n. 1, jan./abr. 2012. Disponível em: <http://www.compos.org.br/seer/index.php/e-compos/article/viewFile/745/568>. Acesso em: 25 ago. 2017.
- SILVERSTONE, R. *Por que estudar a mídia*. 3ª ed. São Paulo: Loyola, 2002a.
- _____. Complicity and collusion in the mediation of everyday life. *New Literary History*, n. 33, 2002, p. 761-780.
- SOUZA, J. *A ralé brasileira: o que é e como vive*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

Crítica da cobertura jornalística sobre ocupações urbanas em Florianópolis

Miriam Santini de Abreu (UFSC)

Desde a realização da Conferência das Nações Unidas sobre Meio Ambiente e Desenvolvimento no Rio de Janeiro, em 1992, a cobertura jornalística desta temática acentuou-se no Brasil, em paralelo com a produção acadêmica que busca compreender como a imprensa interpreta e noticia os diferentes interesses em disputa pelo espaço urbano e natural. Nas pesquisas, o tema da sustentabilidade tem sido um dos mais recorrentes para a análise da produção midiática na área¹. É possível afirmar que, deste tema, se sobressai o conceito de desenvolvimento sustentável.

Em meados dos anos 1980 o conceito de desenvolvimento sustentável alçou-se à condição de paradigma para acomodar os conflitos na relação entre sociedade e natureza, sendo definido como o desenvolvimento que atende às necessidades do presente sem comprometer a capacidade de as gerações futuras satisfazerem as suas próprias necessidades (COMISSÃO MUNDIAL SOBRE MEIO AMBIENTE E DESENVOLVIMENTO, 1991, p. 9). Para isso, as práticas nele ancoradas devem ser ambientalmente corretas, socialmente justas e economicamente viáveis. A abordagem temática dos conflitos ambientais em que subjaz a rede de sentidos destes três princípios, tomados de forma isolada ou em sua totalidade, compõe um profícuo material para análise da produção midiática e seu papel de mediação na vida urbana.

Para analisar a cobertura jornalística do objeto empírico neste artigo, dialoga-se com os estudos de crítica de mídia, que, colocando-se como campo particular de pesquisa e ensino (SILVA; SOARES, 2013), desenvolvem-se a partir da “compreensão do jornalismo como produto e produtor de cultura e da prática noticiosa como experiência cultural” (SILVA, 2016, p.5). Toma-se a mídia como um processo de mediação, o qual implica a circulação de significados, em que produtores e consumidores de discursos tanto buscam

¹ Conforme a pesquisa “Panorama da pesquisa em Jornalismo Ambiental no Brasil: o estado da arte nas dissertações e teses entre 1987 e 2010”, que selecionou 101 resumos para análise (GIRARDI, 2010).

compreender quanto evitar o mundo – da mídia, mediado, da mediação – e suas exigências e imposição de responsabilidades (SILVERSTONE, 2005, p. 33-4).

Se a disputa pelo espaço urbano e natural provoca conflitos, cabe evidenciar as estratégias midiáticas para que estejam representados, na cobertura jornalística, os diferentes interesses e interpretações dos sujeitos implicados nesse conflito. Isso leva à necessidade de se pensar o papel do Outro, principalmente porque, nos conflitos ambientais, a atribuição de responsabilidades é assimétrica e as consequências também, como revelam, por exemplo, os desdobramentos do crime ambiental em Mariana (MG), cuja perda de vidas e de bens materiais ainda não foram indenizadas. Silverstone destaca que tudo o que fazemos e somos, como sujeitos e atores no mundo social, depende de nossa relação com os outros, “(...) de como os vemos, os conhecemos, nos relacionamos com eles, nos importamos com eles ou os ignoramos” (SILVERSTONE, 2005, p. 249). A mídia, neste processo, tem um papel fundamental, por poder ampliar a possibilidade de experiência do outro e do mundo, mas, aponta Silverstone, este processo é falho, porque as representações midiáticas têm levado ao apagamento do outro:

A distância que ela [a mídia] cria e mascara como proximidade, as conexões que estabelece enquanto nos mantém separados, sua vulnerabilidade à dissimulação (da falsificação de imagens documentárias ao disfarce de identidades na comunicação via Internet) reduzem a visibilidade, a vividez, do Outro (SILVERSTONE, 2005, p. 255).

A partir da proposta do autor, de estudar a mídia com base na responsabilidade que ela tem de tornar o mundo inteligível e para compreender como ela contribui para o exercício do poder dentro e fora do processo político estabelecido (SILVERSTONE, 2005, p. 283), o artigo investiga como se constitui o apagamento do outro em uma série de reportagens divulgadas pela RICTV SC e pelo jornal *Notícias do dia*, de Florianópolis (SC), pertencentes ao mesmo grupo. Para isso, o estudo identifica as fontes e a abordagem temática utilizadas, sendo investigados também o contexto e a intenção da cobertura jornalística no meio televisivo e impresso indicados. Para as fontes, Schmitz apresenta a seguinte definição:

Fontes de notícias são pessoas, organizações, grupos sociais ou referências; envolvidas direta ou indiretamente a fatos e eventos; que agem de forma proativa, ativa, passiva ou reativa; sendo confiáveis, fidedignas ou duvidosas; de quem os jornalistas obtêm informações de modo explícito ou sigiloso para transmitir ao público, por meio de uma mídia (SCHMITZ, 2011, p. 32).

A partir dessa definição, o autor elabora a seguinte matriz da tipificação das fontes de notícias:

<i>Categoria</i>	<i>Grupo</i>	<i>Ação</i>	<i>Crédito</i>	<i>Qualificação</i>
Primária	Oficial	Protiva	Identificada	Confiável
Secundária	Empresarial	Ativa	Sigilosa	Fidedigna
	Institucional	Passiva		Duvidosa
	Individual	Reativa		
	Testemunhal			
	Especializada			
	Referência			

Quadro 1– Matriz da tipificação das fontes de notícias. Fonte: Schmitz (2011).

Para o estudo, interessa particularmente a divisão das fontes em Grupos (SCHMITZ, 2011, p. 53-6), a qual o autor sistematiza (Quadro 1) e define a partir de diferentes autores:

Oficial – alguém em função ou cargo público que se pronuncia por órgãos mantidos pelo Estado e preserva os poderes constituídos (executivo, legislativo e judiciário), bem como organizações agregadas (juntas comerciais, cartórios de ofício, companhias públicas etc.);

Empresarial – representa uma corporação empresarial da indústria, comércio, serviços ou do agronegócio;

Institucional – representa uma organização sem fins lucrativos ou grupo social;

Individual – representa a si mesma (pessoa comum, personalidade política, cultural, artística ou um profissional liberal, desde que não fale por uma organização ou grupo social);

Testemunhal – alguém que viu ou ouviu, como partícipe ou observador;

Especializada – alguém de notório saber específico (especialista, perito, intelectual) ou organização detentora de um conhecimento reconhecido;

Referência – aplica-se à bibliografia, documento ou mídia que o jornalista consulta.

Objeto empírico

1 – Conjunto de dez reportagens em vídeo, totalizando 52:61, da série do Grupo RIC SC *Entraves ambientais*, exibidas na RICTV Record em novembro de 2015;

2 - Caderno *Sem licença para crescer*, de dezessete páginas, encartado na edição de 29 de janeiro de 2016 do jornal *Notícias do dia*, do Grupo RIC SC, equivalente impresso da série *Entraves ambientais*. O caderno traz todas as matérias que foram publicadas em seis edições do jornal.

ANÁLISE DO CONJUNTO DE DEZ REPORTAGENS EM VÍDEO

O lançamento da série *Entraves Ambientais* ocorreu em 2 de novembro de 2015, com reportagens diárias no RIC Notícias da RICTV Record (exibido às 20 horas) e no jornal *Notícias do Dia*, com reapresentação no programa SC no Ar (exibido às 8h10), além de um programa Caminhos da Natureza especial exibido em 28 de novembro. A série foi assim apresentada²:

Preservar a natureza freia o desenvolvimento? Essa é uma das perguntas que serão postas em questão na nova série do Grupo RIC *Entraves Ambientais*. A série de reportagens será exibida no conteúdo editorial da RICTV Record e do jornal *Notícias do Dia* demonstrando como o desenvolvimento do Estado de Santa Catarina tem sido travado pelas dificuldades de conciliar o desenvolvimento, a burocracia e as leis ambientais.

A série vai mostrar que a proliferação de leis que se chocam ou se contradizem na área ambiental cria insegurança jurídica e extensas batalhas em fóruns e tribunais e sugere que a economia do Estado poderia ser bem maior se não fossem esses entraves que hoje impedem a injeção de quase 50 bilhões de reais em investimentos. Dinheiro parado esperando licenças ambientais, aprovação de projetos e decisões judiciais. Apesar da recessão e do desemprego, existe em solo catarinense 64 mil possibilidades potenciais de novos empregos.

A seleção de fontes ouvidas pelo Grupo RIC para a série tem destaque:

Para montar o material o Grupo RIC ouviu vinte e duas *autoridades e personalidades* que entendem do assunto. O objetivo é debater os entraves ambientais e estimular soluções que acelerem a nossa economia em tempos de crise, reorganizando os processos, criando infraestrutura de avaliação e harmonizando a relação dos órgãos ambientais e judiciais que protegem o universo verde (grifo nosso).

A descrição sobre a primeira reportagem³ no canal da emissora no YouTube acrescenta que, além de autoridades e personalidades, foram ouvidos também especialistas da área, políticos e empresários:

² *Entraves ambientais* é a nova série do Grupo RIC. Disponível em <https://ricmais.com.br/sc/noticias/entraves-ambientais-e-a-nova-serie-do-grupo-ric>.

³ Todas as reportagens em vídeo podem ser vistas em <https://ricmais.com.br/sc/programas/rictv-record-sc/serie-entraves-ambientais-reportagem-01>.

O RIC Notícias abriu nesta segunda-feira (2) uma série de reportagens sobre entraves ambientais. Foram ouvidos mais de vinte pessoas entre *especialistas da área, políticos e empresários*. A intenção é saber porque uma licença ambiental pode levar até três anos para ser concedida. São milhares de projetos de empreendedorismo que poderiam estar gerando emprego e renda, mas estão parado (grifo nosso).

A primeira do conjunto de dez reportagens já traz o principal conjunto de fontes, sete, que se repetem nas nove reportagens seguintes: presidente da FATMA (Fundação Estadual do Meio Ambiente); técnico da FATMA; presidente da Câmara de Assuntos da Energia da FIESC (Federação das Indústrias do Estado de Santa Catarina); presidente da FIESC; presidente da Comissão de Meio Ambiente da OAB (Ordem dos Advogados do Brasil SC); prefeito de Florianópolis; advogado ambiental (Quadro 2):

<i>Série Entraves ambientais</i>		
<i>Reportagem</i>	<i>Fontes entrevistadas</i>	<i>Total</i>
1 (6:08)	Presidente da FATMA; Presidente da Câmara de Assuntos de Energia da FIESC; Presidente da FIESC; Presidente da Comissão de Meio Ambiente da OAB; Técnico da FATMA 1; Prefeito de Florianópolis; Advogado ambiental	Sete fontes
2 (6:06)	Técnico da FATMA 2; Técnico da FATMA 1; Advogado ambiental; Procurador Geral do Estado; Presidente da FATMA; Presidente da Comissão de Meio Ambiente da OAB; Governador do Estado (citado com imagem)	Três fontes novas
3 (5:40)	Advogado; Presidente da Comissão de Meio Ambiente da OAB; Presidente de Associação de Moradores; Prefeito de Florianópolis	Duas novas
4 (6:06)	Presidente da FIESC; Presidente da FATMA; Advogado ambiental; Juiz Federal; Presidente da Comissão de Meio Ambiente da OAB	Uma nova
5 (4:29)	Biólogo; Juiz Federal; Presidente da Comissão de Meio Ambiente da OAB	Uma nova
6 (5:55)	Diretora de Licenciamentos da FATMA; Presidente da FIESC; Presidente da Comissão de Meio Ambiente da FIESC; Deputado Federal; Presidente da Comissão de Meio Ambiente da OAB	Três novas
7 (6:31)	Advogado ambiental; Procurador Geral do Estado; Juiz Federal; Vereador 1; Vereador 2; Presidente da Comissão de Meio Ambiente da OAB	Duas novas
8 (6:10)	Técnico da FATMA 1; Procuradora da República	Uma nova
9 (1:58)	Governador do Estado	-
10 (5:18)	Vice-presidente da FIESC; Deputado Federal; Biólogo; Presidente da Comissão de Meio Ambiente da OAB; Presidente da FIESC	Uma nova
<i>Tempo total: 52:61</i>		
<i>Total de Fontes: 21</i> (no quadro, em cada reportagem são indicadas quantas novas fontes aparecem a cada nova reportagem, visto que há um grupo de fontes que se repete em quase todas elas)		
<i>Tipos de fontes: Oficial = doze; Empresarial = quatro; Especializada = quatro; Institucional = uma</i>		

Quadro 2 – Fontes ouvidas nas reportagens em vídeo. Organização da autora.

A primeira reportagem, na linha proposta pelo Editorial do Grupo RIC e pelo próprio nome da série, *Entraves ambientais*, já anuncia, através do repórter, a abordagem temática: “As questões ambientais ligadas ao desenvolvimento viraram um complexo jogo de interesses que fragiliza a economia” (*Entraves ambientais* 1, 1:59).

A tese de que o desenvolvimento econômico do estado é prejudicado por entraves ambientais é sustentada pela quase totalidade das fontes ouvidas pelo repórter (o mesmo em todas as dez reportagens), e a estratégia argumentativa para persuadir o telespectador é o argumento de autoridade, que é acentuado já na abertura da série. O estudo de Perelman e Tyteca (2005) destaca que, entre os argumentos influenciados pelo prestígio que uma pessoa tem socialmente, o de autoridade é o que tem mais ênfase, porque “utiliza atos ou juízos de uma pessoa ou de um grupo de pessoas como meio de prova a favor de uma tese” (PERELMAN & TYTECA, 2005, p. 348).

Do ponto de vista da cobertura jornalística, a pluralidade de fontes tem, em princípio, potencial para ser uma expressão representativa de diferentes interpretações sobre um fato. E, entre o conjunto possível de fontes sistematizado por Schmitz, está elencada a possibilidade de pessoas ou de instituições serem procuradas pelo jornalista por terem prestígio ou serem especialistas em determinado assunto. Mas o que se destaca, na série de reportagens analisada, é o fato de vinte das vinte e uma fontes entrevistadas, entre as quais dezesseis oficiais ou empresariais, reforçarem a tese de que os entraves ambientais (principalmente leis e licenças ambientais) dificultam o desenvolvimento econômico do estado.

A décima reportagem da série entrevista a presidente da Comissão de Meio Ambiente da OAB, ouvida em sete reportagens anteriores, que se refere às críticas direcionadas à construção de um hotel de deztoito andares na Ponta do Coral, um dos locais mais valorizados na avenida que margeia a Baía Norte da Ilha de Santa Catarina e para o qual há um projeto alternativo de parque público:

Isso mostra não só uma visão torta como uma visão provinciana até do nosso povo, a forma de ver um hotel como um grande problema de Florianópolis.

(...) transformar a Ponta do Coral num problema ambiental é antes de tudo um comportamento provinciano típico de terceiro mundo e típico daquele ambiente que ainda não consegue lidar com o Estado de Direito (*Entraves ambientais* 10, 3:17).

O apagamento de outras interpretações sobre o projeto mencionado e de fontes que pudessem apresentá-las, e do que seria saber lidar com o Estado de Direito, associa-se a uma determinada memória que, desde o final dos anos 1980, é muito presente na cobertura jornalística em Florianópolis. A partir daquela década, o turismo passa a ser visto como garantia de desenvolvimento econômico, social e cultural e leva a um embate

entre formas antagônicas de se pensar o desenvolvimento da capital catarinense. No início dos anos de 1990 o lobby empresarial da cidade fez a campanha “Amigos de Florianópolis”, veiculada na mídia local, para denunciar quem eram os “contras” e os “a favor” da cidade (MACEDO, 2007). Os “contras”, entre eles ambientalistas e vereadores, eram alvos frequentes de críticas nas colunas dos principais jornais. Passados quase 30 anos, a expressão ainda é usual em colunas jornalísticas, assim como a expressão “ecochoato” e a atribuição de adjetivos como “radical” e “fundamentalista” aos que criticam o modelo de crescimento que afeta o ambiente da Ilha de Santa Catarina⁴.

Esta memória é acionada também na sexta reportagem da série, a qual se encerra anunciando que a sequência da série irá fazer “a análise da ascensão do fundamentalismo ambiental e seus desdobramentos como regras impraticáveis na visão de empresários, magistrados e legisladores” (Entraves ambientais 6, 5:36). Na sétima reportagem da série, o repórter afirma que “há casos em que a preocupação legítima com o meio ambiente assume ares extremistas”, referindo-se a uma ação do Ministério Público de Santa Catarina (Entraves ambientais 7, 1:33).

As expressões usadas remontam essa narrativa, mas não são ouvidas fontes que conflitam a tese de que a preservação ambiental é um entrave ao desenvolvimento. A exceção é a procuradora da República ouvida na oitava reportagem da série, que aponta falhas de procedimentos e de fiscalização dos órgãos públicos, as quais levam o Ministério Público Federal e Estadual e o Judiciário a impedir a execução de projetos e obras em Santa Catarina.

ANÁLISE DO CADERNO *SEM LICENÇA PARA CRESCER*

O caderno de dezessete páginas, formato tabloide, encartado na edição de 29 de janeiro de 2016 do jornal *Notícias do dia*, do Grupo RIC SC, é o equivalente impresso da série televisiva *Entraves ambientais*. As dezessete fontes, das quais catorze oficiais ou empresariais, ouvidas pela repórter⁵ são praticamente as mesmas da série televisiva (Quadro 3), além de dezessete fontes de Referência (Schmitz, 2011, p. 53-6). Um box na página 3 também indica que foram ouvidas *autoridades e especialistas*.

⁴ Na edição de 14 de março de 2014, o mais conhecido colunista de Santa Catarina, Cacau Menezes, ligado ao então Grupo RBS (que já não detém o negócio no estado), criticou a rigidez com que eram tratados os *beach clubs* de Jurerê Internacional, construídos em Áreas de Preservação Permanente, fato que, segundo ele “(...) só reforça que Florianópolis sofre com o movimento dos “do contra”, sem embasamento e apoio majoritário da população. São contra apenas por ser contra”. Disponível em: <<http://wp.clicrbs.com.br/cacaumenezes/2014/03/14/se-hay-lucro-soy-contra/?topo=77,1,>>>. Acesso em 18 Mar. 2017.

⁵ As reportagens de tevê foram feitas por um único jornalista. Já o caderno tem as reportagens assinadas por outra profissional.

<i>Fontes entrevistadas</i>	<i>Fontes de Referência</i>
Juiz Federal – O	UNB (estudo de professor citado)
Presidente da Comissão de Meio Ambiente da OAB - I	Resolução 237 do Conama
Diretora de licenciamento da FATMA – O	Estudo da FIESC
Presidente da FIESC – E	FAO
Procuradora da República – O	INPA
Técnico da FATMA 1 – O	SOS Mata Atlântica
Promotor da Vara Ambiental – O	Ministério do Meio Ambiente da Alemanha
Procurador Geral do Estado – O	Universidade de Yale e Columbia (EUA)
Governador do Estado – O	SPU
Deputado Federal – O	Proposta senador Renan Calheiros
Deputado Federal 1 – O	Portaria Federal 351/2015
Advogado e morador – ESP	Medida Provisória 691/2015
Advogado – ESP	Livro de Obéde Pereira Lima
Prefeito de Florianópolis – O	Assessoria de Imprensa do Senado
Diretor-presidente de empresa de estudos portuários – E	DEINFRA
Presidente da Câmara de Assuntos de Energia da FIESC – E	MPE
Presidente da FATMA – O	Livro de Fritz Müller
<i>Total: 17</i>	<i>Total: 17</i>
<i>TIPOS DE FONTES: Oficial = onze; Empresarial = três; Especializada = duas; Institucional = uma</i>	

Quadro 3 – Fontes ouvidas no caderno especial. Organização da autora.

Na mesma página, o texto de abertura do caderno resume a abordagem temática e faz referência aos três pilares do desenvolvimento sustentável (ambientalmente correto, socialmente justo, economicamente viável):

Não se trata de ser contra o licenciamento, que é indispensável, nem de defender o afrouxamento da legislação que cuida da matéria. O que os especialistas condenam é o emaranhado jurídico e as contradições entre as leis ambientais em vigor.

(...)

O tema é complexo e deve ser tratado com seriedade e espírito público por todos, sem exceção. Autoridades das mais variadas atribuições e esferas têm o desafio de aprofundar a discussão para que o processo de liberação das licenças para os empreendimentos seja mais ágil e transparente. Afinal, todos querem que a sociedade caminhe para um sistema que compatibilize *vitalidade econômica* – e a consequente geração de oportunidades – com a necessária *preservação ambiental* que garanta *qualidade de vida* para as próximas gerações (grifo nosso).

Como na série televisiva, porém, a dimensão econômica predomina sobre as demais, e a possibilidade de preservação ambiental é reduzida à atuação eficiente ou não dos órgãos ambientais. Mas uma diferença importante no caderno é a abertura, ainda que reduzida, para outras possibilidades de interpretação da demora na tramitação dos processos de licenciamento ambiental, uma delas expressa por uma fonte (1) e outra pela repórter (2).

(1) Outra responsável pela morosidade é a “falha no estudo ambiental que antecede o licenciamento” (...) A ideia é que se as consultorias ambientais contratadas por empresas privadas ou licitadas pelo governo entregassem estudos precisos, o trabalho dos técnicos seria mais ágil e simples (2016, p.4).

(2) A poluição da baía foi gerada pelo crescimento desordenado de Florianópolis, pela liberação de construções sem critérios e pela ocupação maciça e ilegal dos morros sem a adequada estrutura de saneamento básico. A falta de planejamento urbano é um reflexo do descuido das políticas sociais e ambientais, panorama replicado em boa parte das cidades catarinenses (2016, p. 12).

Os dois enunciados, ainda que breves em um caderno de dezessete páginas em formato tabloide, abrem brechas em uma cobertura que priorizou, pela seleção de fontes, a racionalidade empresarial, lógica acompanhada inclusive por fontes oficiais. Os trechos sinalizam que falhas nos estudos ambientais atrasam os licenciamentos, e que o desenvolvimento a qualquer custo, desrespeitando a legislação, afetou o ambiente da Ilha e de outras regiões do estado. Aprofundar estas possibilidades de interpretação, porém, exigiria que a pluralidade de fontes não fosse medida por números, e sim por diversidade no entendimento sobre os caminhos para o crescimento/desenvolvimento de Florianópolis e de Santa Catarina.

O editorial do caderno, com o título “Contribuição ao debate ambiental”, traz outros elementos para a análise:

Não há mais como postergar a adoção de medidas que combatam com firmeza a burocracia que os empreendedores precisam enfrentar para licenciar projetos em Santa Catarina. O modelo atual trava investimentos, afugenta negócios promissores e inibe a geração de emprego e renda. É imprescindível, portanto, que se evite o rigor excessivo. *O desafio permanente é buscar o equilíbrio entre os interesses empresariais e a necessária preservação ambiental* (grifo nosso).

A frase grifada explicita a posição do grupo RIC, ao ignorar a dimensão social do desenvolvimento, priorizando as necessidades do mercado. Cabe ressaltar que um relatório com todas as reportagens da série foi entregue à Federação das Indústrias do Estado de Santa Catarina (FIESC), com ampla cobertura jornalística, e na reunião o presidente do Grupo RIC afirmou que é papel dos meios de comunicação provocar a reflexão sobre os assuntos pertinentes à sociedade. Para o empresário, “a imprensa hoje

não pode ser apenas o meio de tráfegar as notícias”, “tem que ter posições” e apontar “o certo e o errado” para “tentar formar a opinião pública”. A notícia registra que ele também defende uma mudança na legislação para permitir que o “meio ambiente se compatibilize com o empreendedor (sic)”⁶.

A racionalidade político-empresarial que atravessa a cobertura jornalística analisada tem um viés institucional que busca legitimá-la, como se percebe na edição de 27/28 de agosto de 2016⁷, quando o Grupo RIC divulgou o recebimento do Troféu Onda Verde pelo 23º Prêmio Expressão de Ecologia, que reconhece as melhores ações ambientais da Região Sul do Brasil, por um projeto de neutralização de carbono iniciado em 2011 (Imagem 1)⁸.



Imagem 1 - site do Grupo RIC noticia recebimento de prêmio.

Neste movimento de falar bem de si e de suas práticas, o Grupo RIC, na edição mencionada, também divulgou publicidade própria de uma página, exaltando o conteúdo regional em seus veículos de comunicação, “a natureza exuberante de cada canto” do estado e o investimento em ações para diminuir o impacto ecológico de suas atividades produtivas (p. 21).

Este movimento circular traz pra a cobertura jornalística o traço do marketing empresarial, e para a divulgação institucional do Grupo a chancela da produção noticiosa tida como comprometida com o estado.

⁶ *Notícias do dia*, Florianópolis, 30/31 jan. 2016, p. 15.

⁷ *Notícias do dia*, Florianópolis, 27/28 ago. 2016, p. 8.

⁸ A homenagem é patrocinada pelo Banco de Desenvolvimento do Extremo Sul (BRDE) e tem o apoio da Federação das Indústrias do Estado de Santa Catarina (FIESC) e da Fundação Estadual do Meio Ambiente (FATMA).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A crítica de mídia na abordagem de Silverstone implica a ideia de que a base fundamental da ética está no reconhecimento do Outro (2005, p. 261). No corpus analisado, o aspecto que se deseja ressaltar é o apagamento do Outro, aqui compreendido com um conjunto possível de fontes que poderiam tensionar a tese de que os entraves ambientais impedem o desenvolvimento de Florianópolis e de Santa Catarina. A alteridade, o ser-outro possível, é rompida, ainda que, no caderno analisado, haja uns poucos vestígios de interpretações que poderiam ter vindo à tona se a pluralidade de fontes não tivesse se limitado apenas ao número expressivo de entrevistados. Ao destacar o desafio da mediação a partir de caminhos apontados por Silverstone, Serelle afirma que um deles implica identificar e colocar em relevo as lacunas da mediação midiática e os aspectos redutores das formas de representação que atuam no apagamento do outro (SERELLE, 2016, p. 88). Isso leva também à necessidade de conhecer e interrogar o contexto e a intenção do produtor e do produto em análise.

A série *Entraves ambientais* foi veiculada no final de 2015, quando as crises política e econômica se aprofundaram, levando ao afastamento da presidenta Dilma Rousseff em 2016. A produção do material, afirma o editorial da edição em que circulou o caderno, tem “o objetivo de contribuir para a discussão sobre o impasse enfrentado pelo Estado na tentativa de compatibilizar o desenvolvimento econômico com a preservação ambiental”. A posterior entrega de relatório à FIESC, onde o presidente do Grupo RIC afirmou que a imprensa “tem que ter posições” e apontar “o certo e o errado” para “tentar formar a opinião pública”, coloca esse mencionado Estado em impasse na escuta de respostas vindas do empresariado, levadas pelo grupo de mídia. O premiado projeto de neutralização de carbono pode ser visto como mais um elemento que se sobressai no movimento de se legitimar institucionalmente para ser o medidor entre o Estado, o empresariado e a mencionada opinião pública na visibilidade de soluções para destravar o desenvolvimento.

O contexto e a intenção do Grupo RIC com a série permitem compreender que a credibilidade das fontes ouvidas é medida pelas suas posições sociais como autoridades, personalidades, especialistas da área, políticos e empresários, praticamente todas na cúmplice fala uníssona do atraso que significa a cobrança considerada excessiva da legislação ambiental. O argumento de autoridade, tão presente no jornalismo, faz da fala a prova. Mas sujeitos nestas mesmas posições sociais poderiam apontar outros aspectos, tensionar tal fala, conflitar e desacomodar quem a ouve e lê.

O não-reconhecimento da validade deste outro conjunto de fontes e de suas possibilidades de interpretação age em par com mais um efeito das 10 reportagens televisivas, o de remexer, com expressões como “fundamentalismo ambiental” e “ares

extremistas”, a memória que, desde os anos 1980, põe em lados opostos os que seriam contra ou a favor de Florianópolis, seus amigos ou seus inimigos. Neste revolver da memória apenas insinuado com o uso de tais expressões, as diferenças de posição de um dos lados em disputa não são apresentadas. Mas são consideradas extremistas. Incluídos, mas excluídos. Silverstone diz que as memórias midiáticas aí estão para apanharmos e lutarmos por elas:

Toda memória é parcial. E, na retórica da mídia, o que se está oferecendo é uma visão do passado que inclui, mas também exclui. É por isso que as batalhas pela memória são travadas com tanta veemência; porque outros reivindicam passados diferentes e recusam os limites de uma interpretação dos eventos. A história é a bigorna sobre a qual se forjam identidades; a memória é a sede de tantas reivindicações e contra-reivindicações: pela condição de nação, pela condição de pessoa. E é a história popular, a memória popular que está cada vez mais em jogo: o conhecimento não-oficial do qual a mídia é senhora (SILVERSTONE, 2005, p. 243-4).

Para aprofundar a crítica, coloca-se a possibilidade de o Outro não figurar na posição social de administrador, cientista, técnico e político, e sim na de sujeito que experimenta, na vida cotidiana, a experiência mais concreta provocada pela degradação ambiental. Nesta alteridade radical, no caderno apenas insinuada em seus efeitos (a poluição, a falta de saneamento básico), a mediação exploraria concretamente os conflitos pelo espaço urbano e natural, colocando em cena também o socialmente justo, pilar do desenvolvimento sustentável preterido na série do Grupo RIC.

REFERÊNCIAS

- COMISSÃO MUNDIAL SOBRE MEIO AMBIENTE E DESENVOLVIMENTO. *Nosso futuro comum*. Rio de Janeiro: FGV, 1991.
- GIRARDI, I. M. T.; LOOSE, E. B.; CAMANA, A. “Panorama da pesquisa em jornalismo ambiental no Brasil: o estado da arte nas dissertações e teses entre 1987 e 2010”. *Intexto*, Porto Alegre, UFRGS, n. 34, set./dez. 2015, p. 362-384. Disponível em: <<http://seer.ufrgs.br/index.php/intexto/article/viewFile/58452/35501>>. Acesso em 18 mar. 2017.
- RIC NOTÍCIAS. *Entraves ambientais*. Série de 10 reportagens. Florianópolis: Grupo RIC. Disponível em: <<https://ricmais.com.br/sc/programas/rictv-florianopolis/serie-entraves-ambientais-reportagem-01>>. Acesso em: 18 mar. 2017.
- MACEDO, C. G. *Amigos de Florianópolis?* Os “do contra” e os “a favor” na perspectiva de Paulo da Costa Ramos. 2007. 58 f. Trabalho de Conclusão de Curso (História). Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis.

- NOTÍCIAS DO DIA. “Sem licença para crescer”. (caderno). Florianópolis: *Grupo RIC*, 29 jan. 2016.
- _____. “Burocracia trava crescimento”. Florianópolis: *Grupo RIC*, 30/31 jan. 2016, p. 15.
- _____. “Defensores da ecologia”. Florianópolis: *Grupo RIC*, 27/28 mar. 2016, p. 8.
- PERELMAN, C. & OLBRECHTS-TYTECA, L. *Tratado da argumentação: a nova retórica*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- SCHMITZ, A. A. *Fontes de notícias: ações e estratégias das fontes empresariais no jornalismo*. Florianópolis: Combook, 2011.
- SERELLE, M. “A ética da mediação: aspectos da crítica da mídia em Roger Silverstone”. *Matrizes* (São Paulo). v. 10, n. 2, mai./ago. 2016. p. 75-90. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/matrizes/article/view/119986/117289>>. Acesso em 18 mar. 2017.
- SILVA, G. *Aportes teóricos e técnicos para uma crítica cultural da notícia*. Projeto de Pesquisa. Programa de Pós-Graduação em Jornalismo – POSJOR/UFSC. Disponível em: <<http://ppgjor.posgrad.ufsc.br/files/2012/01/PROJETO-GISLENE-DA-SILVA-2016-2018.pdf>>. Acesso em 18 mar. 2017.
- SILVA, G.; SOARES, R. L. “Para pensar a crítica de mídias”. *Famecos* (Porto Alegre), v. 20, n. 3, set./dez. 2013, p. 820-839. Disponível em: <https://www.academia.edu/22913626/Para_pensar_a_cr%C3%ADtica_de_m%C3%ADdias>. Acesso em 19 mar. 2017.
- SILVERSTONE, R. *Por que estudar a mídia?* São Paulo: Edições Loyola, 2005.

Fotografia e testemunho como mediação em *Memórias da vila*

Júnia Maria Pinto de Campos (PUC Minas)

Este artigo é fruto de um trabalho maior, cujo eixo de construção se baseia na proposta de pesquisa da representação do Outro na obra *Memórias da vila*, considerando seus aspectos narrativos. Essa obra é um livro resultante de um projeto concebido pelo fotógrafo Guilherme Cunha, que teve financiamento da Fundação Municipal de Cultura de Belo Horizonte e a intenção de contribuir para a construção do patrimônio mnemônico do conjunto de favelas do Aglomerado da Serra, região Centro-Sul de Belo Horizonte, Minas Gerais. O livro traz mais de oitenta fotografias de alguns habitantes idosos do Aglomerado e organiza vinte e um relatos de suas vidas, narrados em primeira pessoa. A obra retrata o olhar do Outro sobre ele mesmo e fotografa seus rostos como história. Diante desse objeto e tomando-o como uma mediação desafiadora, no que tange seus aspectos éticos, proponho, com o presente trabalho, desenvolver o problema central da pesquisa: como a narrativa da obra medeia eticamente moradores do Aglomerado em um dispositivo que, ao mesmo tempo, valoriza a história de vida das personagens e denuncia a invisibilidade social desses indivíduos?

Acredito que o amadurecimento dessa questão emergirá a partir de conceitos-chave para a leitura do objeto, tais como “mediação”, a partir de Silverstone (2002), e “dispositivo de visibilidade”, de acordo com Rancière (2008). As teorias desses autores serão fundamentais na proposta de análise, que gira em torno das estratégias de linguagem e das formas de representações contidas na obra. Após situar o objeto nesse campo teórico, será possível entender melhor a disposição dos seus elementos (fotografias e relatos em primeira pessoa), bem como a articulação entre eles na representação dos sujeitos de *Memórias da vila*.

A metodologia deste trabalho, também derivada de uma proposta maior, será utilizada como teste para atender ao desafio da proposta da ética da mediação em *Memórias da vila*. As etapas metodológicas contidas no projeto original foram divididas

em quatro: pesquisa bibliográfica, que possibilitará o adensamento conceitual do trabalho; pesquisa documental, com levantamento de fontes para a construção narrativa de uma história da representação midiática do Aglomerado; entrevistas com os autores da obra e alguns moradores representados para a reconstituição e entendimento do processo de elaboração da obra; e, por fim, a análise do dispositivo de visibilidade da obra, na articulação que ela propõe entre imagem e relato em primeira pessoa na representação do Outro. Neste trabalho pretendo me ater ao estabelecimento do quadro conceitual que norteará a investigação e à descrição dos elementos constituintes da obra, com reflexão apenas inicial das articulações entre fotografia e testemunho, na composição de um dispositivo de visibilidade.

MEMÓRIAS DA VILA: ENTRE O BIOGRÁFICO E A ARTE

“Na maneira moderna de conhecer, é preciso que haja imagens para que algo se torne ‘real’. Fotos identificam eventos. Fotos conferem importância aos eventos e os tornam memoráveis” (SONTAG, 2008, p. 138). Foi com o objetivo de tornar memorável a realidade social e coletiva dos moradores do Aglomerado da Serra que Guilherme Cunha e Joana Tavares se uniram para produção de *Memórias da vila*. O livro é um conjunto de relatos de vida, escritos em primeira pessoa e apresentados de forma intercalada em meio aos retratos dos personagens que contam sua história. O projeto foi iniciativa do fotógrafo Guilherme Cunha, que se uniu à jornalista Joana Tavares, do jornal *Brasil de fato*, com o objetivo de “contribuir para a ampliação dos espaços de divulgação e preservação das identidades e valores culturais dos moradores da Comunidade da Serra” (CUNHA, 2016, p. 11).

Por meio da construção da memória visual e oral dos moradores da Serra, sobretudo os idosos, buscou-se dignificar a história de vida de cada um deles. A hipótese é de que o trabalho busca enaltecer a figura dos moradores por meio de um olhar externo, porém, ciente dos riscos do fotográfico e da maneira como o trabalho circulará na sociedade. Os autores elaboraram uma metodologia de trabalho própria, para retratar o olhar do morador sobre ele mesmo, bem como fotografar seu rosto de modo a evidenciar e valorizar a sua história, em articulação com os relatos de vida.

A ideia inicial consistia em um ensaio fotográfico que registrasse os habitantes idosos do Aglomerado da Serra para a construção de um acervo imagético das memórias do local. No entanto, segundo o fotógrafo, a riqueza das vivências ultrapassava o que ele entendia como os limites da representação imagética e demandava relatos da experiência dos moradores. “As marcas da vida presente naqueles rostos já falavam. Foi então que percebemos que precisávamos fazer com que mais pessoas conhecessem aquelas histórias” (CUNHA, 2016, p. 9).

O Aglomerado da Serra é o maior conjunto de favelas de Minas Gerais e o segundo maior da América Latina. Possui aproximadamente 46 mil habitantes e se divide em oito vilas, são elas: Nossa Senhora da Conceição (também chamada de Del Rey), Nossa Senhora de Fátima, Nossa Senhora Aparecida, Santana do Cafezal, Novo São Lucas, Fazendinha, Chácara e Marçola.

Usualmente, a realidade do Aglomerado da Serra é representada pela mídia dominante de forma a destacar o lado das guerras e do tráfico de drogas¹. Em meio a um ambiente onde ocorrem frequentemente protestos pela paz e onde o descaso e o abandono fazem parte do dia a dia, a vida e a história dos moradores nem sempre é narrada ao público. Segundo Cunha (2009), até mesmo o sistema educacional atual contribui para essa omissão.

Os sistemas educacionais também podem ser incluídos entre as ferramentas utilizadas para manutenção do poder e controle social, visto que a 'história oficial' é frequentemente apresentada sob o ponto de vista das elites políticas e econômicas que controlam a distribuição da informação e conhecimento numa determinada época. A questão é que todos temos versões sobre a realidade e histórias para contar. A omissão, nesse contexto, é uma forma de indiferença, e a segregação é um sinal de desinteligência, ambos contrários à objetividade crítica e ao espírito de fraternidade (CUNHA, 2016, p. 9).

Memórias da vila tem, portanto, como foi dito, o intuito de expandir a imagem do Outro, expor e aproximar as múltiplas realidades que ali se interseccionam e se dividem e, ainda, alertar para a urgência da conscientização sobre as identidades sociais.

A obra foi desenvolvida a partir de uma série de encontros com os moradores das diversas vilas e favelas localizadas na região Centro-Sul de Belo Horizonte. São relatos que testemunham uma jornada de batalha pela sobrevivência e igualdade de direitos socioeconômicos. O projeto representa para os seus personagens a oportunidade de serem vistos, entendidos, lembrados e reconhecidos. A necessidade de compartilhar as experiências do passado foi se tornando significativa a ponto de que as histórias ganharam um espaço exclusivo para serem expostas.

¹ Foi realizada uma busca online de notícias, que dizem respeito ao Aglomerado da Serra, no dia 1 de novembro de 2016. Conforme era esperado, as referências ao local foram predominantemente negativas, noticiando questões sociais como tráfico de drogas e violência. Manchetes – *Portal Uai*: “Traficante é baleado em operação da PM no Aglomerado da Serra, em BH. Homem ficou ferido na perna depois de operação de militares, que ocorreu um dia depois de criminosos derrubarem câmeras do Olho Vivo na região”. *O tempo cidades*: “Traficantes determinam rotina de quem vive no Aglomerado. Quatro meses após ocupação da PM e prisões no morro, reportagem de O Tempo foi ameaçada”. *GI*: “Suspeito de chefiar tráfico no Aglomerado da Serra, em BH, é preso. Segundo Polícia Civil, homem foi capturado em sítio na Grande BH. Corporação afirma que ele lidera uma das gangues que estavam em guerra”.

Por esse motivo, o processo de produção dessa publicação foi orientado muito mais por uma poética da convivência, do compartilhamento de experiência de vida e por uma política dos encontros – na interação sincera de conhecer o universo do outro como sujeito, de se abrir para outras sensibilidades, de ouvir histórias a partir do desejo de quem as contam –, do que pela preocupação ou pretensão de organizar, explicar, formalizar e elaborar teorias sobre o modo de vida dessa comunidade (CUNHA, 2016, p. 13).

O ato de ver e ouvir o outro é, portanto, o grande propulsor do trabalho do jornalista Guilherme Cunha. “Ouvir essas histórias é (...) um exercício de alteridade diferente do jornalismo puro e simples” (TAVARES, 2016, p. 17). Esse exercício, além de aproximar o belo-horizontino da sua própria identidade e origem, busca ir mais à frente das demais histórias de cidades brasileiras, que muitas vezes deixam de lado as histórias das favelas. Nessa intenção de “mudar o contexto de exclusão e opressão” (TAVARES, 2016 p. 18), os autores se aproximam da realidade dos habitantes do Aglomerado de forma a representá-los em um dispositivo de leitura que nos faz pensar criticamente.

A ideia de representação trazida por esse dispositivo é a de transcender a forma unilateral e tendenciosa de narrar vidas marginalizadas. Por outro lado, a narrativa traz uma estrutura de exposição que nos leva a pensar a ética por trás da estética das imagens, aliadas aos relatos escritos. Para a realização de uma leitura analítica da obra é necessário, primeiramente, entender conceitualmente alguns aspectos da mediação.

MEDIAÇÃO E REPRESENTAÇÃO EM *MEMÓRIAS DA VILA*

Na busca pela imparcialidade e, ao mesmo tempo, na impossibilidade de alcançá-la, Cunha (2016) deixa claro que o processo de representação por ele idealizado é um processo de mediação, ao dizer que “(...) como construímos os modelos de sociedade, também fabricamos sistemas de seleção, edição e organização de acontecimentos, utilizados para legitimar versões e pontos de vista sobre fatos históricos” (CUNHA, 2016, p. 9). O autor levanta algumas indagações e delas ratifica-se a ideia da obra como um dispositivo de mediação e visibilidade do Outro na cultura midiática contemporânea.

Quais os critérios utilizados para eleição dos fatos que entrarão ou serão deixados de fora dos autos da história? Como e por que certos aspectos das várias identidades culturais que coexistem e são parte de uma mesma sociedade forçosamente são apagadas dos processos de formação dos imaginários coletivos? Sobre qual referencial essas narrativas estão sendo elaboradas? Quais exemplos de vida e personagens terão seus feitos replicados ao longo de gerações como modelos de conduta? A edição e reordenação de acontecimentos históricos baseados na omissão de motivos podem, sem muito esforço, fazer do terrorista o herói e vice-versa (CUNHA, 2016, p. 9).

O conceito de mediação em Silverstone (2002) refere-se a um processo de circulação de significados que é tanto tecnológico como social. Ele é tecnológico porque depende, em grande parte, de uma sociedade em vias de midiaticização (BRAGA, 2006) e dos meios técnicos de comunicação; é social porque esses significados produzidos midiaticamente se desdobram e reverberam no cotidiano.

Por isso, Silverstone (2002, p. 76) defende que “nenhuma ética do e a partir do cotidiano é concebível sem comunicação, e que toda comunicação envolve mediação, mediação como um processo transformativo em que a significação e o valor das coisas são construídos”.²

A ética do cotidiano diz respeito às ações e interações do dia a dia e que estabelecem a responsabilidade e o cuidado que temos com o Outro. A mídia, segundo Silverstone, é central hoje nesse processo, pois, por meio de suas mediações, faz circular representações do Outro, que constituem um complexo simbólico de que fazemos uso para lidar com a heterogeneidade da vida imediata. Esse Outro deve ser entendido, nesse trabalho, a partir da teoria de Levinas (1980), como o estrangeiro, aquele que, estando comigo, nunca formará verdadeiramente um “nós”.

O absolutamente Outro é Outrem; não faz número comigo. A coletividade em que eu digo tu ou nós não é um plural de eu. Eu, tu, não são indivíduos de um conceito comum. Nem a posse, nem a unidade no número, nem a unidade do conceito me ligam a outrem. Ausência de pátria comum que faz do Outro – o Estrangeiro; o Estrangeiro que perturba o “em sua casa” (LEVINAS, 1980, p. 26).

Muitas vezes esse Outro, principalmente aquele distante, só nos é possível conhecer por meio das mídias.

De um modo geral, para Silverstone (2002), a mídia dominante falha em comunicação, pois acaba por aniquilar a alteridade, uma vez que suas estratégias de representação, usualmente, apagam as diferenças existentes. O Outro, nesse caso, é considerado ameaça ou é domesticado. O desafio da mediação que é destacado neste trabalho diz respeito a esses dois esquemas representativos das mídias e busca questioná-los.

Para Serelle (2016), a mídia possui algumas formas de ordenação, como as narrativas, gêneros e agendamentos. Por meio delas os sujeitos representados, os produtores da mediação e as audiências tornam-se cúmplices desse processo quando aceitam certas limitações e não reconhecem a “impossibilidade e a parcialidade da representação” (SILVERSTONE apud SERELLE, 2016, p. 87). Essa cumplicidade diz respeito à falta de questionamento, ou mesmo envolvimento do Outro representado. O reconhecimento da incompletude da mediação e o estabelecimento de uma relação crítica

² “No ethics of, and from, the everyday is conceivable without communication, and that all communication involves mediation, mediation as a transformative process in which the meaningfulness and value of things are constructed”.

com a mídia são, portanto, necessários. Cabe aqui a discussão da ética na mediação, na qual, segundo Serelle (2016), reside o reconhecimento das diferenças e o distanciamento apropriado do *eu moral* perante a representação e o relacionamento com o Outro.

O autor caracteriza esse distanciamento como um dilema, pois o Outro mediado pode acabar submetido a quem o representa. Nesse caso, o autor confirma que a aporia da moralidade se faz sempre presente na mediação. “Zygmunt Bauman (1997, p. 131) argumenta que a moralidade é necessariamente aporética, uma vez que a proximidade e o cuidado excessivos resultam em repressão, quando a autoridade do outro é retirada (...)” (SERELLE, 2016, p. 85).

Dessa forma, a ação de narrar o Outro leva sempre ao risco de aniquilar a autonomia desse. O ser e seu impulso moral – o de ser para o outro –, ao assumir responsabilidade perante ele, pode levar a consequências imorais. O eu moral demanda proximidade em relação ao outro. Essa proximidade pode se tornar sobreposição, uma vez que se passa a falar pelo Outro, em nome dele.

O outro é refundido como minha criação; agindo com o melhor dos impulsos, eu roubei a autoridade do Outro. Sou eu agora quem diz o que o comando comanda. Eu tornei-me o plenipotenciário do Outro, embora tenha eu próprio assinado o poder de procurador em nome do Outro (BAUMAN, 1997, p. 131).

O exercício de narrar o outro, dando-lhe visibilidade, exige uma arquitetura comunicacional, em que a linguagem, mediadora do processo, estabeleça o lugar em que a diferença possa de fato falar. No caso deste trabalho, a alteridade, ao mesmo tempo em que é a condição do projeto *Memórias da vila*, que objetiva tornar visível os habitantes da favela e suas histórias, pode fazer emergir uma infinidade e, ao mesmo tempo, uma incompletude de informações em relação ao Outro ali representado por meio da fotografia e do testemunho.

Dessa forma, se faz necessária a discussão sobre o dispositivo em que os elementos estão representados, uma vez que, como dito, a leitura é sempre atravessada por particularidades empíricas de acordo com o local onde o objeto se insere, seus elementos, bem como seus espectadores.

A obra *Memórias da vila* foi, portanto, tomada como um “dispositivo de visibilidade” (RANCIÈRE, 2008), uma vez que realiza uma articulação de elementos na tentativa de sair do lugar comum de narrar. Tendo em vista essa ideia, pode-se dizer que, a partir dos elementos em um dispositivo de visibilidade, o olhar do leitor é deslocado por essa articulação e é, então, construída uma atenção específica.

Nessa linha de pensamento, pode-se considerar um dispositivo de visibilidade como um tipo de mediação, na medida em que carrega artifícios para alguma

representação. Ainda de acordo com Rancière (2008, p. 96), “uma imagem nunca está sozinha. Pertence a um dispositivo de visibilidade que regula o estatuto dos corpos representados e o tipo de atenção que merecem”. A questão, apontada pelo autor, não é a de saber se se deve ou não fazer e olhar tais imagens, mas antes no seio de qual dispositivo sensível o fazemos. Por isso, a escolha do dispositivo se mostra importante, já que, dependendo da regulação dos corpos representados, a atenção do leitor, ao invés de ser aproximada de forma solidária, pode ser afastada e distanciada, como na condição do espetáculo.

Dessa forma, a proposta dos autores de *Memórias da vila* com esse dispositivo, descrita nos textos introdutórios da obra, é a de quebrar o senso comum, ou seja, retratar a vida dos moradores da Comunidade da Serra, por outro viés – outra mediação –, voltada para a história de vida dos habitantes, que normalmente não é representada nas mídias dominantes. Esse dispositivo torna, assim, visível uma realidade que não é comumente retratada pelos meios de comunicação de massa.

O caráter de assimetria da mediação de um dispositivo de visibilidade, referido por Silverstone (2002), pode ser exemplificado com a mídia dominante. Ao invés de aproximar, o dispositivo de visibilidade midiático pode afastar o leitor da realidade. O outro é representado e narrado por meio de esquemas representativos que são redutores da alteridade. O olhar do espectador é conduzido para um caminho onde o que se vê é o estereótipo e a reiteração de narrativas.

Os aspectos da mediação em *Memórias da vila* não são, contudo, desprovidos de dilemas éticos, que emergem do fotográfico e da narrativa construída em primeira pessoa. Essa é a discussão central desse trabalho, que busca o amadurecimento analítico da articulação proposta na obra: entre o biográfico e a arte. Para o alcance dessa evolução, é necessário desenvolvimento conceitual e categórico dos elementos constituintes da obra, que a coloca em tal dilema ético: o retrato e o testemunho.

RETRATO E TESTEMUNHO NO PROCESSO DE MEDIAÇÃO

Entre os riscos ligados ao fotográfico, mas não só a ele, está o de transformar sujeitos em objetos estetizados. De acordo com Danto (2010), é possível assumir duas atitudes em relação aos objetos: uma atitude prática e outra estética. No caso de *Memórias da vila*, a atitude prática diz respeito à observação do objeto com alguma sensibilidade social para as vidas ali narradas, por meio do fator mnemônico. Já a estética diz respeito à observação dos elementos artísticos que compõem os retratos, como as formas, cores e posicionamentos, tratando a obra como um objeto de arte.

Embora essas atitudes dependam do olhar que os sujeitos espectadores direcionam às obras – e nisso elas são imprevisíveis –, acreditamos que o dispositivo de visibilidade também propõe uma narrativa e um modo de interação que modula uma forma de olhar que pode valorizar o estético ou o prático.

A análise desse dispositivo deverá ao delineamento de um “leitor modelo”, que seria criado pela obra. De acordo com Eco (1994, p. 15), “esse tipo de espectador (ou de leitor, no caso de um livro) é (...) uma espécie de tipo ideal que o texto não só prevê como colaborador, mas ainda procura criar.” Esse espectador/leitor é moldado de acordo com os sinais que o texto – aqui em sentido amplo – específico dispõe.

Para Eco (1994, p. 7), o “leitor é um ingrediente fundamental não só do processo de contar uma história, como também da própria história”. Por isso, ele aponta dois tipos de leitores, o leitor modelo (aquele que o texto idealiza) e o leitor empírico (os diversos tipos de leitores, com interpretações distintas sobre um mesmo texto, de acordo com a sua subjetividade). Portanto, é fundamental entender as estratégias textuais e linguísticas determinadas por cada dispositivo de visibilidade, uma vez que o modo como os leitores leem a obra é atravessado pelo desejo, “porque em geral utilizam o texto como um receptáculo de suas próprias paixões, as quais podem ser exteriores ao texto ou provocadas pelo próprio texto” (ECO, 1994, p. 14). E não há como evitar essa produção de sentido, autônoma e desiderativa (marcada pelo desejo).

Retomando a questão dos riscos do fotográfico e da diferença entre a arte e a realidade – em se tratando de elementos componentes de um dispositivo – ela não depende “(...) das coisas com que nos relacionamos, mas de como nos relacionamos com elas” (DANTO, 2010, p. 59). Acreditamos que este é um dos desafios centrais elucidados em *Memórias da vila*: ao mesmo tempo em que ela se constrói por meio de estratégias de linguagem, entre o fotográfico e o testemunho, com efeitos estéticos, a obra busca um compromisso ético, isto é, um lugar para o espectador/leitor que não seja contemplativo, mas socialmente reflexivo e atuante.

A suposta simplicidade das imagens de Guilherme Cunha revela uma peculiar relação entre passado, presente e futuro. Isso se torna notório com a exposição fotográfica do rosto dos personagens, que, por serem idosos, sugerem, no olhar, características de luta e de determinação; nas linhas de expressão a superação do sofrimento e experiência, adquirida com o tempo; e nas vestimentas carregam valores de simplicidade e humildade.

Embora estampe valores de memória, remetendo ao passado, a fotografia em *Memórias da vila* se mostra contemporânea, ao assumir uma postura crítica com relação ao meio social de onde vêm – Comunidade da Serra. Ronaldo Entler (2009) reflete sobre esses aspectos históricos assumidos na fotografia contemporânea, corroborando para essa hipótese: “(...) a fotografia contemporânea é uma postura. Algo que se desdobra em ações

diversificadas, mas cujo ponto de partida é a tentativa de se colocar de modo mais consciente e crítico diante do próprio meio” (ENTLER, 2009).

A fotografia, para Almeida (2012), representa um atestado de presença do retratado e também é conhecida como uma arte mimética, relacionando a percepção do sujeito à sua forma representada bidimensionalmente. A autora se apoia no pensamento de Barthes, a respeito do significado da fotografia, quando ele diz que esta funciona como “um ‘analogon’ perfeito do que ela representa: como se houvesse uma contiguidade física entre o sujeito e a sua imagem.” (ALMEIDA, 2012, p. 99). Entler (2009) entende essa contiguidade como forma de mediação:

a fotografia é um modo de existir das coisas, com grande capacidade de trânsito e em profundo diálogo com olhar do público que, por sua vez, aprendeu a relacionar-se com o mundo através de sua mediação. A ideia de que certas realidades se constroem juntamente com suas formas de representação é um problema-chave da fotografia contemporânea (ENTLER, 2009).

Segundo a autora, a popularização da fotografia se deve à indústria do retrato, que é uma categoria em que a imagem é fixada e se confunde com aquele Outro posicionado diante da câmera. Trabalharemos aqui com o retrato como gênero de figuração visual, já que em *Memórias da vila* é a forma mais evidente de representação do sujeito, ainda que existam, também, algumas fotografias dos interiores das casas.

O retrato propõe um desenho de caráter – um *ethos* – e, ao mesmo tempo, uma relação ética estabelecida com o Outro. Esse *ethos* diz respeito às formas e elementos de composição da imagem que formam o sujeito representado e que vão além da expressão corporal, como, por exemplo, a pose do retratado, suas vestimentas e seu olhar. “A pose era usualmente o protocolo de base da atitude pelo qual o retratado se colocava para a fixação de sua imagem: era mediante tal gênero de disposição que os modelos se dispunham a exibir os traços pelos quais supunham dever ser reconhecidos (...)” (PICADO, 2009, p. 6). A caracterização do retratado depende, portanto, da composição dos elementos nesse gênero de figuração.

A fotografia, ao mesmo tempo em que resulta de um olhar do fotógrafo e que apresenta aspectos propriamente comunicativos, também é difícil de ser entendida separada do sujeito que ela representa. Devido a essa complexidade e visando à ampliação do imaginário do espectador que entra em contato com esse dispositivo de visibilidade, *Memórias da vila* alia o retrato ao testemunho em primeira pessoa.

Os relatos presentes na obra são frutos das entrevistas realizadas com os moradores do Aglomerado pela jornalista Joana Tavares, e foram transcritos em primeira pessoa. O objetivo é aproximar o leitor das histórias, bem como da pessoa retratada que a “narra”. Sendo assim, eles dão voz aos retratos e possuem, portanto, caráter testemunhal.

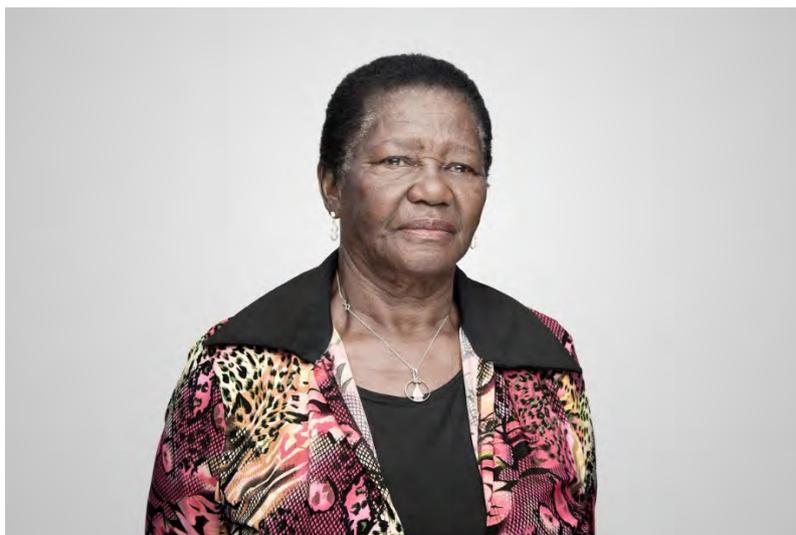
Segundo Serelle (2009, p.39), os relatos tornaram-se, novamente, um dos eixos narrativos centrais, a partir da década de 1970, em uma “guinada subjetiva” que “deu a voz, por meio do testemunho, àqueles até então excluídos dos discursos majoritários”.

As histórias de vida em *Memórias da vila*, ao recuperarem o “eu”, por meio dos relatos em primeira pessoa, objetivaram uma aproximação do público com a cultura de pessoas excluídas socialmente, para levar o leitor a se posicionar no lugar do Outro.

Os retratos e os testemunhos em primeira pessoa se encontram articulados em um dispositivo de visibilidade que é relacional também no que propõe fazer circular essas representações para um público espectador/leitor. Como dissemos, o dispositivo de visibilidade, conforme estabelecido em Rancière (2008), refere-se às estratégias de linguagem que buscam um determinado regime de atenção, uma mobilização do olhar, o que pressupõe, evidentemente, uma expectativa de leitura e espetatorialidade.

ARTICULAÇÃO DOS ELEMENTOS NO DISPOSITIVO DE VISIBILIDADE

Conforme o que foi exposto, a análise da narrativa de *Memórias da vila* como um dispositivo de visibilidade depende do entendimento do seu leitor modelo, criado pela obra. É certo que o dispositivo propõe uma narrativa, um modo de interação particular, bem como a regulação do estatuto dos corpos representados (RANCIÈRE, 2008). Apesar disso, trago aqui um exemplo de fotografia e de relato de uma personagem – retirado do dispositivo – a fim de obter melhor visão crítica das mídias envolvidas na obra.



Nome: Anacleta Alvarenga. Nascimento: 13/07/1935. Origem: Santa Efigênia MG. Moradora desde 1975
Fonte: *Memórias da vila* (2016).

Ficamos sabendo que ia repartir um terreno aqui na Serra. Aí ganhei um pedaço. Vim pelejando, fiz um quartinho, fui aumentando, até fazer. Aqui não tinha água, não tinha luz, era uma dificuldade danada. A gente lavava roupa lá no canhão. Muitas vezes, eu trabalhava varrendo rua e trazia água lá da Igreja do Carmo. Foi difícil demais, porque a gente não tinha condições. Comecei a trabalhar fichada, mas pra tratar dos meninos, o dinheiro era muito pouco, as coisas eram muito caras. Comecei a criar uns porcos. Cada um que eu vendia me dava um dinheiro, aí eu pegava e fazia um pedaço da casa. Aqui era puro mato. Eu ia lá na Savassi pra conseguir duas latas de lavagem. Hoje, nessa esquina eu já tiro um monte de lavagem. Mas hoje ninguém quer criar, porque não tem mais espaço. E também porque melhorou, todo mundo já tem suas casas. Naquele tempo era tudo casa de tábuas, aqueles barracãozinho pequenininho, não tinha gás, não tinha nada. Hoje não, hoje tem tudo. Melhorou pra todo mundo (...) (MEMÓRIAS DA VILA. Relato de Anacleto Alvarenga, 2016, p. 48).

A personagem representada na foto é Dona Anacleto, moradora do Aglomerado da Serra, fotografada por Guilherme Cunha. Sua postura elegante e sua vestimenta chamam a minha atenção, bem como a simplicidade estampada no seu olhar, que está direcionado ao olhar do espectador. O que mais me comove é a leitura do relato, que, associado à fotografia, é como se a Dona Anacleto estivesse me comunicando diretamente a sua trajetória de vida na Serra. E, mesmo não a conhecendo, vejo bem a sua história de luta pela sobrevivência.

O exemplo desse relato de vida de Dona Anacleto, aqui transcrito, não consegue fazer o mesmo sentido sem, antes, observar o retrato que o representa. É como se a fotografia falasse e com ela o leitor sentisse, junto com o personagem retratado, a emoção da sua trajetória de vida. A narrativa proposta em *Memórias da vila* só faz sentido, portanto, no dispositivo arquitetado para sua leitura. A tentativa de representação somente com o testemunho é desafiadora na medida em que ele se blinda por ser uma versão escrita por uma pessoa que não vivenciou diretamente os fatos narrados. O retrato, como gênero de figuração visual da narrativa é, portanto, peça-chave para assimilar ao leitor o que o autor intenciona.

Conforme Soares e Gomes (2015, p. 9), não podemos pensar a perspectiva crítica da mídia de forma separada das heranças teóricas e dos objetos a que se referem, uma vez que a “nossa aposta é a de que justamente se dá de forma circunstanciada: na relação com teorias-pensamento e objetos visíveis”. Por isso, as questões elucidadas em torno do tema da comunicação, da mediação e da alteridade são necessárias nesse trabalho de análise crítica da representação, pois, muitas vezes o Outro analisado só nos é possível conhecer por meio das mídias – no caso de *Memórias da vila*, por meio do retrato e do testemunho.

As considerações finais deste trabalho, de ensaio e amadurecimento em torno do desafio da mediação, trazem a provocação de pensar esse leitor-modelo, proposto pelo dispositivo em questão, que por um caso de percepção subjetiva pode estar ligado à obra tanto historicamente, devido à proposta de visibilidade social, quanto artisticamente, pelos componentes fotográficos que constituem os retratos de cada personagem. Esse

desafio está diretamente ligado aos processos de mediação, de que se constituem os meios de comunicação e aos elementos que constituem a narrativa arquitetada no dispositivo.

A linha tênue existente entre biografia e arte, na proposta de representação de *Memórias da vila* requer uma análise maior, uma vez que, como visto, o processo de mediação e, principalmente a sua ética, requerem uma avaliação que vai além dos seus elementos internos, atingindo seu uso social.

REFERÊNCIAS

- ALMEIDA, A. P. “‘Portraits’ de Hiroshi Sugimoto: sobre realismo e retratos”. In: *Discursos fotográficos*. Londrina, v. 8, n. 13, jul./dez. 2012, p. 93-108.
- BAUMAN, Z. *Ética pós-moderna*. São Paulo: Paulus, 1997.
- BRAGA, J. L. “Sobre ‘Mediatização’ como processo interacional de referência”. In: *15^o Encontro Anual da COMPÓS – Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação*. UNESP, Bauru. 2006.
- CUNHA; TAVARES. *Memórias da Vila: história dos moradores da comunidade da serra*. Belo Horizonte, Circuito: 2016.
- DANTO, A. C. *A transfiguração do lugar comum*. São Paulo: Cosac & Naify, 2010.
- ENTLER, R. *Um lugar chamado fotografia, uma postura chamada contemporânea*. 2009. Disponível em: http://www.entler.com.br/textos/postura_contemporanea.html. Acesso em 1 fev. 2017.
- LEVINAS, E. *Totalidade e infinito*. Lisboa, Edição 70: 1980.
- PICADO, B. “Das feições do cargo ao face a face pela imagem: poética do retrato fotográfico na política”. In: *E-compós*, Brasília, v. 12, n. 3, set./dez. 2009.
- RANCIÈRE, J. “A imagem intolerável”. In: *Le spectateur émancipé*. Paris: Le Fabrique, 2008. p. 108-113.
- SERELLE, M. “Jornalismo e Guinada Subjetiva”. *Estudos em jornalismo e mídia*. Ano VI, n. 2, jul./dez., 2009, p. 33-44.
- _____. “A ética da mediação: aspectos da crítica da mídia em Roger Silverstone”. *Matrizes*, v. 10, n. 2, Mai./Ago., 2016, São Paulo, p. 75-90.
- SILVERSTONE, R. *Por que estudar a mídia*. São Paulo: Loyola, 2002a.
- _____. “Complicity and collusion in the mediation of everyday life”. *New literary history*, v. 33, n. 4, 2002b, p. 761-780. DOI: <http://dx.doi.org/10.1353/nlh.2002.0045>.
- SOARES, R.; GOMES, M. (orgs.). *Por uma crítica do visível*. São Paulo: ECA-USP, 2015. Selo Kritikos. 223 p.
- SONTAG, S. *Questão de ênfase: ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- _____. *Ao mesmo tempo: ensaios e discursos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

Sobre autores/as

Amanda Souza de Miranda

Jornalista, mestre em Educação Científica e Tecnológica e doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Jornalismo, ambos na Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). Professora no curso de Jornalismo do Bom Jesus/Ielusc. E-mail: amanda.souzademiranda@gmail.com.

Andrea Limberto

Doutora e mestre em Ciências da Comunicação pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP). Professora da pós-graduação *lato sensu* em Gestão da Informação Digital da Fundação Escola de Sociologia e Política de São Paulo (FESPSP). E-mail: andrealimberto@gmail.com.

Bruna Lapa

Doutoranda do Programa de Comunicação da Universidade do Vale do Rio Sinos (Unisinos). Mestre em Comunicação Social pela Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais (PUC Minas). Graduada em Jornalismo pela Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP). Estuda temas relacionados à comunicação, mídia e ao estudo das narrativas. E-mail: lapaguaia.bruna@gmail.com.

Carlos Henrique Pinheiro

Professor no Instituto de Ciências Sociais Aplicadas da Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP). Mestre em Comunicação Social pela Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais (PUC Minas). E-mail: caiquepin@gmail.com.

Cíntia Liesenberg

Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP). Docente do Centro de Linguagem e Comunicação da Pontifícia Universidade Católica de Campinas (PUC Campinas). E-mail: acintialie@gmail.com.

Cláudio Rodrigues Coração

Professor do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e do curso em Jornalismo da Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP). E-mail: crcorao@gmail.com

Eduardo Paschoal de Sousa

Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP), na linha de pesquisa Cultura Audiovisual e Comunicação. Bacharel em Jornalismo pela ECA-USP. E-mail: eduardopaschoals@gmail.com.

Ercio Sena

Doutor em Letras pela Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais (PUC Minas). Mestre em Comunicação pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Docente nos cursos de Jornalismo e Relações Públicas da PUC Minas e coordenador do curso de Jornalismo da mesma instituição. E-mail: erciosena@gmail.com.

Felipe Polydoro

Doutor em Meios e Processos Audiovisuais pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP), com bolsa Fapesp. Pós-doutorando no Departamento de História da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (FFLCH-USP). Possui graduação em jornalismo e mestrado em Comunicação Social pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS). E-mail: felipepolydoro@gmail.com.

Fernanda Elouise Budag

Doutora em Ciências da Comunicação pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP). Mestre em Comunicação e Práticas de Consumo pela Escola Superior de Propaganda e Marketing (ESPM-SP). Docente e coordenadora do grupo de estudos Comunicação, Consumo e Marcas na Faculdade Paulus (Fapcom/SP). E-mail: fernanda.budag@gmail.com.

Gislene da Silva

Professora do Programa de Pós-Graduação em Jornalismo da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), com pós-doutorado na ECA-USP e na Universidad Complutense de Madrid. Líder do Grupo de Pesquisa Crítica de Mídia e Práticas Culturais. Autora do livro *O sonho da casa no campo: jornalismo e imaginário de leitores urbanos*. Bolsista CNPq. E-mail: gislenedasilva@gmail.com.

Glória Gomide

Doutora em Literaturas de Língua Portuguesa, publicitária e professora titular do curso de Comunicação Social na Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais (PUC Minas). E-mail: gloriagomide@gmail.com.

Ivan Paganotti

Doutor e mestre em Ciências da Comunicação pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP). Graduado em Jornalismo pela mesma instituição, realizou doutorado-sanduiche (Capes) na Universidade do Minho (Portugal). Professor de Ética da interação digital do curso de pós-graduação lato sensu em Gestão Integrada da Comunicação Digital para Ambientes Corporativos (Digicorp-USP) e do curso de pós-graduação lato sensu em Assessoria de Comunicação e Mídias Sociais, da Universidade Anhembi-Morumbi (UAM). É professor nos colégios Dante Alighieri e Stockler (SP). E-mail: ivanpaganotti@gmail.com.

José Augusto Mendes Lobato

Doutor em Ciências da Comunicação pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP). Mestre em Comunicação pela Faculdade Cásper Líbero (SP). Jornalista graduado pela Universidade da Amazônia. Professor de Jornalismo da Universidade Anhembi Morumbi (UAM) e da Universidade São Judas Tadeu (USJT). Editor de conteúdo na agência Report Sustentabilidade. E-mail: gutomlobato@gmail.com.

Julia Lery

Doutoranda em Comunicação Social pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC Rio), mestra pela Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais (PUC Minas), professora substituta do Departamento de Ciências Sociais, Jornalismo e Serviço Social da Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP). E-mail: lery.julia@gmail.com.

Juliana Doretto

Jornalista, mestre em Ciências da Comunicação pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP), doutora na mesma área pela Universidade Nova de Lisboa e professora no Programa de Mestrado Profissional em Jornalismo no Fiam-Faam Centro Universitário. E-mail: jdoretto@gmail.com.

Juliana Gusman

Mestranda no Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais (PUC Minas), com bolsa Capes. Graduada em Jornalismo pela mesma instituição. E-mail: jugusman@terra.com.br.

Júnia Maria Pinto de Campos

Possui graduação em Comunicação Social, com habilitação em Relações Públicas, pela Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais (PUC Minas). Atualmente é mestranda do Programa de Pós Graduação em Comunicação Social da PUC Minas e bolsista Capes. E-mail: juniarpcampos@gmail.com.

Marcio Serelle

Professor doutor do Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social – Interações Midiáticas da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais (PUC Minas), com pós-doutorado na University of Queensland (Austrália). Bolsista CNPq. E-mail: marcioserelle@gmail.com.

Maurício de Bragança

Graduado em Cinema e História, tem mestrado em Comunicação e doutorado em Letras pela Universidade Federal Fluminense (UFF). É professor do Departamento de Cinema e Vídeo e do Programa de Pós-Graduação em Cinema e Audiovisual da UFF, onde pesquisa a produção cultural latino-americana. E-mail: mauriciode@yahoo.com.

Miriam Santini de Abreu

Doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Jornalismo da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). Possui graduação em Jornalismo pela Universidade da Vale do Rio dos Sinos (Unisinos), especialização em Educação e Meio Ambiente pela Universidade do Estado de Santa Catarina (Udesc) e mestrado em Geografia (UFSC, 2003). Autora do livro “Quando a palavra sustenta a farsa: o discurso jornalístico do desenvolvimento sustentável” (EdUFSC, 2006). E-mail: misabreu@yahoo.com.br.

Nara Lya Cabral Scabin

Doutoranda em Ciências da Comunicação pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP) e professora do curso de Jornalismo da Universidade Anhembi Morumbi (UAM). É mestre em Ciências da Comunicação pela ECA-USP e bacharel em Comunicação Social com Habilitação em Jornalismo pela mesma instituição. E-mail: nara.cabral@usp.br.

Rafael Angrisano

Doutorando e mestre em Estudos de Linguagens pelo Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais (Cefet-MG), especialista em Comunicação – Imagens e Culturas Midiáticas pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) e graduado em Comunicação Social pela Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais (PUC Minas). Possui licenciatura em língua portuguesa pelo Programa Especial de Formação Pedagógica de Docentes do Cefet-MG. E-mail: rafael_angrisano@hotmail.com.

Renata Carvalho da Costa

Jornalista, mestre e doutora em Ciências da Comunicação pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP). Fundadora da Associação Tempo de Brincar. E-mail: renata.costa@gmail.com.

Rosana de Lima Soares

Livre-docente pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP) e professora associada no Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais e no Departamento de Jornalismo dessa mesma Escola, com pós-doutorado no King's College London (Inglaterra). Autora do livro *Margens da comunicação: discurso e mídias*. Bolsista CNPq. E-mail: rosanasoares@gmail.com.

Sofia Franco Guilherme

Mestranda no Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP), na linha de pesquisa Cultura Audiovisual e Comunicação, e graduada em Comunicação Social (Jornalismo) pela mesma Escola. E-mail: sofia.guilherme@usp.br.

Thiago Siqueira Venanzoni

Doutorando no Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP), com bolsa Capes, na linha de pesquisa Cultura Audiovisual e Comunicação. Mestre pelo mesmo Programa, possui graduação em Comunicação Social – Habilitação em Jornalismo pela Universidade Estadual Paulista (Unesp). E-mail: thiago.venanzoni@gmail.com.

Sobre MidiAto

MidiAto – Grupo de Estudos de Linguagem: Práticas Midiáticas é sediado na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP) desde 2006. As pesquisas desenvolvidas pelos integrantes do grupo são voltadas aos estudos de linguagem e discurso aplicados às produções das mídias em geral e, em particular, ao acompanhamento das disciplinas de graduação e pós-graduação, focadas no jornalismo e nas mídias em seus diferentes formatos verbais, visuais e audiovisuais. Além dos eixos de pesquisa, há um investimento nas ferramentas que hoje podem congrega comunidades e ajudar a difundir conhecimentos, publicando conteúdos direcionados ao público mais amplo. Elas permitem, ao mesmo tempo, falar à comunidade USP e ainda extrapolar suas fronteiras, congregando uma comunidade de pessoas interessadas em torno de um espaço virtual.

Blog do MidiAto: www.usp.br/midiato

Diretório de Grupos/CNPq: www.dgp.cnpq.br/dgp/espelhogrupo/2330370943840950

Selo Kritikos: www.midiato.wordpress.com/kritikos/

Revista RuMoRes: www.revistas.usp.br/rumores

Revista Anagrama: www.usp.br/anagrama

Facebook: www.facebook.com/midiatousp/

Twitter: www.twitter.com/Midiato

E-mail: midiato@usp.br

Sobre Mídia e Narrativa

Criado em 2008, o Grupo de Pesquisa Mídia e Narrativa analisa práticas e textos midiáticos contemporâneos, investigando o modo como se entrelaçam à vida cotidiana. Em seus projetos de pesquisa, busca-se o exercício crítico que desafie as mediações e interações propostas pelas mídias dominantes, em suas formas de representar e narrar o mundo. A partir do entendimento da mediação como processo dialético, os estudos do grupo privilegiam também o modo como as pessoas comuns lidam com os enquadramentos midiáticos e manejam, no dia a dia, os recursos simbólicos desses contextos, respondendo a eles, de forma também midiática, por meio do engajamento em debates, da produção de textos, de apropriações e compartilhamentos.

Blog do Mídia e Narrativa: www.midiaenarrativa.wordpress.com

Diretório de Grupos/CNPq: www.dgp.cnpq.br/dgp/espelhogrupo/2315252699263799

Facebook: <https://www.facebook.com/M%C3%ADdia-e-Narrativa-1094068187317774/>

Instagram: <https://www.instagram.com/midiaenarrativa/>

E-mail: midia.narrativa@gmail.com