

# NOVO SOLH ARES

REVISTA DE ESTUDOS SOBRE PRÁTICAS DE RECEPÇÃO A PRODUTOS MIDIÁTICOS



Volume 9 N. 2

Novos Olhares - ISSN 2238-7714

Revista de Estudos Sobre Práticas de Recepção a Produtos Midiáticos  
Publicação semestral on-line do Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos  
Audiovisuais (PPGMPA) da ECA/USP

Vol. 9, n. 2 (2º semestre de 2020)

Revista surgida em 1997 como publicação impressa com o ISSN 1516-5981. O formato eletrônico e a edição em volume anual com dois números foram adotados em 2012, ano em que a numeração da revista foi reiniciada.



Revista de Estudos sobre Práticas de Recepção a Produtos Midiáticos: publicação semestral do Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais e do Departamento de Cinema, Rádio e Televisão da ECA-USP.

ISSN 2238-7714

Volume 9 – número 2 – 2º semestre de 2020

#### Editoria

Eduardo Vicente, Universidade de São Paulo, Brasil  
Manoel Fernández Sande, Universidade Complutense de Madrid, Espanha  
Daniel Gambaro, Universidade Anhembi Morumbi, Brasil

#### Conselho Editorial Científico

Anna Maria Balogh, Universidade Paulista UNIP  
Cláudia Lago, Universidade de São Paulo  
Cláudio Rodrigues Coração, UFOP - Universidade Federal de Ouro Preto  
David King Dunaway, University of New Mexico  
Eduardo Victorio Morettin, Universidade de São Paulo  
Elizabeth Saad Corrêa, Universidade de São Paulo  
Fernando Resende, Universidade Federal Fluminense  
Gislene Silva, Universidade Federal de Santa Catarina  
Juan Ignacio Gallego Perez, Universidad Carlos III de Madrid  
Juliana Doretto, Pontifícia Universidade Católica de Campinas  
Laura Loguercio Canepa, Universidade Anhembi Morumbi  
Leonardo Gabriel De Marchi, Universidade Federal do Rio de Janeiro  
Luiz Signates, Universidade Federal de Goiás  
Marcia Perencin Tondato, Escola Superior de Propaganda e Marketing  
Mauro Wilton de Sousa, Universidade de São Paulo  
Mayra Rodrigues Gomes, Universidade de São Paulo  
Nivaldo Ferraz, Universidade Cruzeiro do Sul  
Regina Lucia Gomes, Universidade Federal da Bahia  
Rosana de Lima Soares, Universidade de São Paulo  
Samuel José Holanda de Paiva, Universidade Federal de São Carlos  
Sergio Nesteriuk, PPG Design - Universidade Anhembi Morumbi  
Suzana Reck Miranda, Universidade Federal de São Carlos  
Vander Casaque, Universidade Metodista de São Paulo

#### Projeto Gráfico

Revista Novos Olhares

#### Produção Editorial: Tikinet

Revisão: Henrique Torres | Tikinet  
Diagramação: Beatriz Luanni | Tikinet

Normas para publicação e condições para o envio de colaborações poderão ser encontradas no site da revista ([www.eca.usp.br/novosolhares](http://www.eca.usp.br/novosolhares)), que se reserva o direito de aceitar ou não as colaborações enviadas. As opiniões emitidas nessa publicação não expressam necessariamente a posição da revista.

Revista Novos Olhares  
Departamento de Cinema, Rádio e TV - ECA  
Av. Prof. Lúcio Martins Rodrigues, 443, prédio 4  
Cidade Universitária, São Paulo-SP  
CEP: 05508-900  
e-mail: [novosolhares@usp.br](mailto:novosolhares@usp.br)

## Apresentação

5

### Análise da apuração jornalística na cobertura da posse de Jair Bolsonaro

*Gislene Silva*

*Terezinha Silva*

*Daiane Bertasso*

*Valentina Nunes*

*Jéssica Gustafson*

*Diana de Azeredo*

7

### Um olhar sobre o Brasil: como Eliane Brum retrata o Brasil e os brasileiros

*Ana Resende Quadros*

*Luiz Ademir de Oliveira*

*Paulo Roberto Figueira Leal*

21

### O impeachment de Dilma Rousseff (PT) no telejornalismo: o uso da narrativa jurídica no Jornal Nacional

*Carla Montuori Fernandes*

*Tamiris Artico*

*Luiz Ademir de Oliveira*

34

### Vigilância negra: o dispositivo de reconhecimento facial e a disciplinaridade dos corpos

*Madja Elayne da Silva Penha Magno*

*Josenildo Soares Bezerra*

45

### O cotidiano como transformação na teoria e no cinema letrista

*Fábio Uchôa*

53

**Haruo Ohara – entre formas e texturas**

*Rodrigo Fontanari*

68

**Por uma realidade conectada: apontamentos  
genealógicos sobre as conexões tecnológicas e um  
possível sentido comunicacional**

*Thiago Tavares das Neves*

79

**Três tons sobre o apartheid: as fotografias sitiadas da  
África do Sul**

*Marcela Chaves do Valle*

91

**Sobre o estilo narrativo do cinema brasileiro: notas  
baseadas em roteiros de filmes da década de 1950**

*Natasha Romanzoti*

105

**Na contramão do mercado fonográfico: a trajetória da  
gravadora Festa**

*Ana Paula Orlandi*

116

# Apresentação

É com grande alegria que apresentamos aos nossos leitores mais uma edição da Novos Olhares. Como sempre, nossa revista traz um conjunto de contribuições voltadas a diferentes áreas do universo comunicacional. Três delas são, neste volume, mais ligadas ao campo do jornalismo: **Terezinha Silva, Gislene Silva, Daiane Bertasso, Valentina Nunes da Silva, Jéssica Gustafson e Diana de Azeredo** debruçam-se sobre a cobertura jornalística da chegada de Jair Bolsonaro à presidência realizada pelos jornais Folha de S.Paulo, O Estado de S. Paulo e O Globo, pelos portais UOL e G1 e pelas revistas Carta Capital, Época, Istoé e Veja. O estudo se concentra criticamente nas práticas de apuração passíveis de serem identificadas nos textos. **Carla Montuori Fernandes, Tamiris Artico e Luiz Ademir de Oliveira** analisam a narrativa jurídica do *impeachment* de Dilma Rousseff abordada pelo *Jornal Nacional* (JN), da Rede Globo, e o enquadramento dado às reportagens enquanto acontecia o processo de afastamento. A hipótese inicialmente levantada foi a de que o JN privilegiou uma narrativa que favorecia a aprovação do impeachment da ex-presidente e desqualificava sua imagem. Já **Ana Resende Quadros, Luiz Ademir de Oliveira Paulo e Roberto Figueira Leal** discorrem sobre as contribuições de Eliane Brum para o El País, buscando avaliar de que forma a percepção de Brasil descrita pela jornalista se aproxima ou se afasta das visões sobre o país propostas, no passado e no presente, por estudiosos como Freyre, Hollanda, Souza, Schwarcz e Starling.

Os campos do cinema e da fotografia somam quatro contribuições, divididas igualmente entre temas nacionais e internacionais: **Fábio Uchôa** busca identificar indícios de uma teoria do cotidiano na vanguarda letrista a partir de escritos teóricos, literários e de filmes. Para tanto, parte do mapeamento de teorias da vida cotidiana entre os anos 1940 e 1960 e sua comparação com a teoria letrista, para um posterior cotejo com a produção escrita e cinematográfica do grupo. Por sua vez, **Natasha Romanzoti** destaca algumas características do cinema brasileiro, com foco no estilo narrativo, por meio da análise dos roteiros dos filmes *O grande momento* (1958), *O homem do Sputnik* (1959), *Agulha no palheiro* (1953) e *Esquina da ilusão* (1953), mostrando que influências locais podem ter sido mais relevantes para a produção desses longa-metragem do que a estrutura aristotélica e outros conceitos e estratégias narrativas mais consagrados.

**Rodrigo Fontanari** nos apresenta a obra do agricultor-fotógrafo nipo-londrinense Haruo Ohara, ao mesmo tempo em que busca demonstrar que sua produção fotográfica está em plena consonância com as características estéticas que definem a fotografia moderna brasileira. **Marcela Chaves do Valle**, por sua vez, examina, em perspectiva comparada, as sujeições e insurgências de três fotógrafos sul-africanos durante o regime do apartheid: Peter Magubane, Ernest Cole e David Goldblatt. Sua pesquisa aponta para três atuações distintas entre eles, que implicam em diferentes soluções políticas e estéticas para o problema em comum.

Os outros três textos que completam a edição trazem temáticas mais distanciadas entre si: **Madja Elayne da Silva Penha Magno** e **Josenildo Soares Bezerra** discutem o conceito de dispositivo disciplinar a partir de uma perspectiva foucaultiana, compreendendo a mediação algorítmica para uma vigilância e disciplinaridade dos corpos. Seu foco de estudo é os dispositivos de reconhecimento facial e a ameaça que representam para populações socialmente vulneráveis e, em especial, para afrodescendentes. **Thiago Tavares das Neves** analisa as conexões tecnológicas sob o ponto de vista filosófico/antropológico, retomando o debate natureza/cultura com o intuito de problematizar possibilidades de um sentido comunicacional em emergência na realidade contemporânea, invocando o suporte filosófico de Edgar Morin, Vilém Flusser, Carlos París, Bruno Latour e as considerações epistemológicas de **Ciro Marcondes Filho**. **Ana Paula Orlandi**, fechando a edição, aborda a trajetória da gravadora *Festa*, criada ainda na década de 1950, no Rio de Janeiro, por Irineu Garcia (1920-1984). Entre 1955 e 1971, a gravadora produziu dezenas de discos de literatura (poesia, prosa, teatro), música erudita e popular – sobretudo de autores brasileiros.

O PPG em Meios e Processos Audiovisuais, ao qual nossa revista se vincula, sofreu perdas irreparáveis durante este semestre. **Arlindo Machado**, uma de nossas maiores referências na área de estudos da imagem, deixou-nos em julho. **Ciro Marcondes**, criador da Nova Teoria da Comunicação e outro de nossos intelectuais de maior destaque, partiu em novembro. Para nós, editores, junto com a tristeza pela perda inesperada de queridos colegas, fica a missão de manter aberto, através de nossas publicações, o território onde suas palavras, ideias e herança intelectual possam continuar a reverberar, inspirando o pensamento, o olhar crítico e os gestos de resistência das novas gerações de leitores e autores.

Uma boa leitura a todos!

Os editores

# Análise da apuração jornalística na cobertura da posse de Jair Bolsonaro

## Gislene Silva

Professora do Programa de Pós-Graduação em Jornalismo da Universidade Federal de Santa Catarina (PPGJOR-UFSC). Doutora em Ciências Sociais e Antropologia pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. Bolsista de Produtividade CNPq.  
E-mail: gislenedasilva@gmail.com

## Terezinha Silva

Professora do PPGJOR-UFSC. Doutora em Comunicação pela Universidade Paris Nanterre (França) e Universidade Federal de Minas Gerais (cotutela).  
E-mail: terezinhasilva@yahoo.com

## Daiane Bertasso

Professora do PPGJOR-UFSC. Doutora em Comunicação pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS).  
E-mail: daianebertasso@gmail.com

## Valentina Nunes

Professora do Departamento de Jornalismo da UFSC. Doutora em Literatura pela mesma instituição.  
E-mail: valentina8nunes@gmail.com

## Jéssica Gustafson

Doutoranda do PPGJOR-UFSC. Bolsista Capes.  
E-mail: je.g.costa@gmail.com

## Diana de Azeredo

Mestre em Jornalismo pelo PPGJOR-UFSC.  
E-mail: dianajornal@gmail.com

**Resumo:** A eleição de 2018 foi um marco para o Brasil por ter levado à Presidência da República, em uma campanha marcada por *fake news*, um candidato de extrema-direita após três décadas de democratização no país. Analisamos a cobertura jornalística da chegada de Jair Bolsonaro ao poder, nos jornais Folha de S.Paulo, O Estado de S. Paulo e O Globo, nos portais UOL e G1, e nas revistas Carta Capital, Época, IstoÉ e Veja. O estudo se concentra nas práticas de apuração passíveis de identificação nos textos. A análise mostra pouco investimento em pré-apuração de informações, burocrática apuração durante o evento, utilização pouco criteriosa da internet e das redes sociais, persistente tendência em priorizar fontes e interpretações oficiais, uso excessivo e não recomendável de fontes sem identificação. Estas são ações determinantes nos entendimentos que a imprensa oferece a respeito do novo governo.

**Palavras-chave:** Cobertura Jornalística; Apuração; Pré-Apuração; Fontes; Posse de Jair Bolsonaro.

## Analysis about journalistic verification along coverage about Jair Bolsonaro's debut

**Abstract:** The 2018 election was a milestone for Brazil because it led to the Presidency of the Republic while involving a campaign full of fake news and a far-right candidate after three decades of democratization in the country. We analyzed the journalistic coverage of the arrival of Jair Bolsonaro's government to power as carried out by the newspapers Folha de S.Paulo, O Estado de S. Paulo and O Globo, the websites UOL and G1 and the magazines Carta Capital, Época, IstoÉ and Veja. This study focuses on the verification practices that can be identified in these texts. Among other results, the analysis revealed little investment in pre-verification of information, bureaucratic verification in the course of the event, poor use of the internet and social networks, persistent tendency to prioritize official sources and interpretations, excessive and not recommended use of sources without identification. Such choices made by the press on verification processes are decisive actions that create meanings about the new government.

**Keywords:** News Coverage; Verification; Pre-Verification; Sources; Jair Bolsonaro's debut.

## Introdução

O que nos revela a análise minuciosa da apuração jornalística de grandes mídias brasileiras na cobertura da posse e início do governo Jair Bolsonaro em janeiro de 2019? Trata-se, primeiramente, de um acontecimento programado sobre o qual se espera maiores esforços das redações para cobri-lo. Além disso, ele ocorre em um contexto de transformação no ecossistema midiático, com a centralidade das interações via internet e redes sociais digitais, que condicionam tanto o modo como as pessoas se informam quanto a forma como jornalistas e mídias realizam a cobertura de temas e acontecimentos. A entrada do novo governo ainda ganha gravidade e importância pela chegada à presidência de um candidato de extrema-direita após três décadas de democratização no país. É uma sucessão presidencial ocorrida após o turbulento e questionado processo de *impeachment* da presidenta Dilma Rousseff, em 2016, e na qual o presidente empossado foi eleito em 2018 por campanha eleitoral marcada por *fake news*.

É nesse cenário que apresentamos um estudo sobre a cobertura jornalística referente à chegada do governo Jair Bolsonaro ao poder, realizada pelos jornais Folha de S.Paulo, O Estado de S. Paulo e O Globo, pelos portais UOL e G1<sup>1</sup>, e pelas revistas Carta Capital, Época, IstoÉ e Veja, concentrando-nos, neste artigo, nas práticas de apuração passíveis de serem identificadas nos respectivos textos informativos/interpretativos (notas curtas, notícias/matérias, reportagens). Trabalhamos, portanto, com questões referentes à particularidade da cobertura política, à própria conceituação do termo cobertura jornalística, à diversidade de procedimentos de apuração junto a diferentes fontes de informação, em mídias diversas e condições históricas adversas em termos de ambiente democrático. Constituem o objeto empírico os materiais informativos/interpretativos desses jornais e portais nos dois primeiros dias do ano, e exemplares das últimas edições de 2018 e das primeiras edições de 2019 das revistas<sup>2</sup>. O *corpus* se compõe das seguintes unidades de análise de textos informativos: 78 unidades dos jornais, 85 unidades de análise dos portais e 34 unidades de análise das revistas. Nosso objetivo é demonstrar como as opções por determinadas práticas de apuração, que são o sustentáculo das coberturas jornalísticas, forjam o quadro informacional pelo qual a imprensa constrói a inteligibilidade de determinados acontecimentos em nossa sociedade.

## Política e cobertura jornalística

É conhecida, no meio acadêmico e mesmo no senso comum, a importância que as mídias jornalísticas tradicionalmente dão aos assuntos políticos, principalmente da política institucional (governos, legislativos, partidos etc.). Considera-se a cobertura de política como área nobre em qualquer mídia jornalística e fonte de *status* para os profissionais que nela atuam. O vínculo entre o jornalismo e política é tão antigo e imbricado que o próprio estudo da história da imprensa de um país costuma estar profundamente conectado à história e à política daquele país (MELO, 2003; ROMANCINI; LAGO, 2007; SODRÉ, 1983). A relação entre ambos está na base do discurso de autolegitimação do jornalismo enquanto instituição social (GOMES, 2009). O jornalismo, desde o século XIX, se justifica por este vínculo, por servir ao interesse público, fiscalizar os poderes do Estado, defender a cidadania diante dos abusos do poder, fundamentar a opinião pública, em declarado compromisso com valores democráticos, com a liberdade de opinião e com o debate público.

Essa centralidade da política na vida social e na produção jornalística e midiática se manifesta também em trabalhos científicos. Assim, para além das reflexões em formato de manual, elaboradas geralmente por profissionais que já atuaram na cobertura jornalística de política (SEABRA; SOUSA, 2006), há um volumoso e denso acervo de pesquisas no Brasil<sup>3</sup> que envolve coberturas jornalísticas de assuntos ou acontecimentos políticos, ainda que a cobertura não seja o objeto central da

<sup>1</sup> Esta pesquisa sobre a cobertura jornalística da entrada do novo governo brasileiro em janeiro de 2019 está sendo desenvolvida pelo Grupo Transverso – Estudos em Jornalismo, Interesse Público e Crítica do Programa de Pós-Graduação em Jornalismo da Universidade Federal de Santa Catarina (PPGJOR-UFSC), que conta com participação de quinze integrantes entre docentes doutoras, doutorandos(as), mestrands(as) e alunos(as) de iniciação científica. A pesquisa é abrangente tanto na análise dos arranjos com os diferentes tipos de fontes como na dos materiais opinativos (editoriais, colunas, artigos). Os resultados aqui apresentados se referem a uma parte da pesquisa, especificamente sobre práticas de apuração.

Agradecemos ao Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq), à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes) e à Pró-Reitoria de Pesquisa da UFSC pelos apoios que colaboraram para a realização deste trabalho.

<sup>2</sup> Na pesquisa ampliada, estão em andamento as análises das unidades opinativas deste mesmo objeto empírico.

<sup>3</sup> Há muitos outros estudos consolidados por Grupos de Trabalho (GTs) de eventos científicos, como os de Comunicação e Política da Compós (Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação) e o de Jornalismo Político da Compolítica (Associação Brasileira de Pesquisadores em Comunicação e Política).

pesquisa, aparecendo apenas tangencialmente. Exploram-se, nessas investigações, temas diversos, tais como a relação entre comunicação e democracia, entre mídia e esfera pública (GOMES; MAIA, 2008); o debate e deliberação de questões coletivas (CAL; SANTOS, 2015; MAIA, 2008; MARQUES, 2009); os processos de enquadramentos de acontecimentos e temas políticos (PRIOR; GUAZINA; ARAÚJO, 2015; RIZZOTTO; PRUDÊNCIO; SAMPAIO, 2017); o estudo de editoriais de jornais e da empresa jornalística como ator político (MARQUES; MONT'ALVERNE; MIZOTO, 2019); a atuação da imprensa contra a ordem democrática e os impasses relativos a seu papel no debate público (ALBUQUERQUE, 2017; 2019); as perspectivas para o jornalismo político (MARQUES; CERVI; MASSUCHIN, 2018), entre outros. Essa área de pesquisa tem trazido importantes contribuições para o estudo das relações entre jornalismo e política e as transformações dessa relação no contexto contemporâneo, de amplo acesso social à internet e o compartilhamento de informações via redes sociais digitais. Sente-se uma lacuna, porém, no que se refere ao estudo de especificidades da cobertura jornalística, como o trabalho de apuração e a seleção de fontes informativas.

Embora seja uma expressão de uso corrente, cobertura jornalística ainda não é bem demarcada como conceito. O termo é utilizado comumente de modo amplo ao se falar de jornalistas e veículos de imprensa. Entre os profissionais de redação, pode significar desde a estratégia para buscar informações (como distribuição de repórteres por locais diferentes), o tempo ou espaço dedicado ao assunto, a variedade de recursos tecnológicos e investimentos empreendidos e, também, a perspectiva ideológica das linhas editoriais dos veículos, usualmente direcionadas a audiências específicas.

Nos estudos acadêmicos, o termo igualmente é utilizado de maneira variada e genérica. Ao proporem um método de Análise de Cobertura Jornalística (ACJ), Silva e Maia (2011) buscaram trabalhar um pouco o conceito de cobertura e sua expressão prática. As autoras, no âmbito dos estudos de produção da notícia, tomam coberturas jornalísticas como estratégias de apuração, composição e angulação, e concebem o método de ACJ para examinar como determinado veículo estrutura a cobertura de incontáveis assuntos ou de acontecimentos factuais específicos, com observações das marcas das técnicas e estratégias de apuração e composição da matéria jornalística. Silva e Maia (2011) indicam o método para comparar tais marcas em diferentes veículos, seja sobre um caso particular no momento presente ou sobre temáticas que se repetem, e também para analisar processos produtivos da imprensa no passado, bem como as transformações na cobertura ao longo do tempo, sobretudo quando o *corpus* envolve um recorte temporal extenso. “Quando há ênfase no contexto sócio-histórico-cultural, possibilita relacionar a produção à influência de forças conjunturais, como na pesquisa sobre textos jornalísticos produzidos durante a ditadura militar, períodos eleitorais, grandes eventos, desastres naturais, guerras, entre outros” (SILVA; MAIA, 2011: 39). Além disso, a ACJ serviria para mapear tendências e possíveis lacunas na obtenção, averiguação e apresentação das informações (SILVA; SOARES, 2013).

Complementar a outros métodos, como os de análise de conteúdo e de análise de discurso, a ACJ exploraria indícios e marcas das técnicas de apuração, das estratégias para captar informação, de aspectos do processo produtivo da notícia e das correlações entre tais escolhas para a construção de narrativas e discursos. O importante, frisam Silva e Maia (2011), é considerar a inseparabilidade da estrutura da cobertura jornalística do que verificam os estudos dos conteúdos, dos discursos, das produções de sentido e dos imaginários coletivos encontrados na matéria noticiosa. Ou seja, a inseparabilidade entre as práticas de apuração, a adoção de determinadas fontes e o acontecimento configurado pela cobertura jornalística.

Para o estudo ora apresentado, expandimos o conceito de cobertura jornalística, entendendo-o, paradoxalmente, como mais denso e demarcado. Uma cobertura jornalística envolve tanto as estratégias de apuração, composição e angulação

dos assuntos nos materiais produzidos por repórteres e editores, e comumente classificados como sendo informativos/interpretativos (notas, notícias/matérias, reportagens, perfis), quanto o conjunto de produções explicitamente opinativas (editorial, colunas, artigos, blogs etc.) que colaboram para a compreensão do tema ou acontecimento tratado.

Considerando eleição e posse presidencial como um dos acontecimentos mais importantes em uma democracia representativa, o contexto histórico da chegada de Jair Bolsonaro à presidência após as muitas controvérsias em torno da destituição de Dilma Rousseff e, ainda, com a carência de estudos sobre especificidades de escolhas e atos de cobertura jornalística, partimos para esta pesquisa empírica sobre cobertura jornalística. As práticas de apuração correlacionadas com as fontes utilizadas estão na base da construção da agenda de temas e enquadramentos midiáticos e vão se materializar no produto jornalístico em circulação. As coberturas feitas pelos jornais, portais e revistas por nós analisados – mesmo que dividindo espaço e atenção com incontáveis conteúdos disponíveis na internet, em redes digitais e mesmo no aplicativo WhatsApp – sustentaram o debate e a opinião de diferentes segmentos sociais naquele momento de troca de poder presidencial. Nessa relevância social insere-se este estudo sobre apuração da informação jornalística.

### **Sobre apuração**

Toda produção noticiosa feita pelo jornalismo, por mais simples ou aprofundada que seja, pressupõe apuração. Se no início do século XIX, conforme Noronha (2017), a apuração estava vinculada à noção de sensacionalismo, na passagem para o século XX, a prática de coleta de informações começa a se relacionar com a ideia de rigor. “Em um contexto influenciado pelo positivismo e pela ciência, o jornalismo investe em estratégias de apuração para se aproximar da ‘veracidade’ dos fatos e demarcar seu lugar em uma sociedade aflorante” (NORONHA, 2017: 47). Mesmo levando-se em conta a vinculação do jornalismo ao paradigma positivista, é inegável que o princípio da apuração segue relacionado à credibilidade da profissão e, por sinal, ganha mais importância diante do complexo fenômeno das *fake news* e da divulgação de desinformação. A apuração é definida por Leal (2018) como um dos instrumentos de ação jornalística, caracterizado pela forma por meio da qual o jornalismo articula seu “contato e diálogo [...] com diferentes realidades sociais” (LEAL, 2018: 16). Nesse sentido, concordamos com Medina (1986: 33) quando situa as técnicas de apuração em sua relação com facetas de uma verdade possível: “De qualquer maneira as técnicas de apuração dos fatos tendem a se aperfeiçoar não para atingir a precisão científica, mas um rico quadro de referências”.

A apuração é considerada por Ziller e Teixeira (2018: 41) como “o momento mais privilegiado e complexo na composição de uma narrativa jornalística”. Ela pode se estender por diferentes etapas de produção da notícia e ser caracterizada por “um movimento de idas e vindas, de escolhas e decisões”, como afirmam Rocha e Noronha (2016: 183), ao olhar para a rotina de repórteres em busca de informações. Há, inclusive, quem utilize como sinônimos apurar e investigar. Pereira Junior (2006) não faz distinção dos atos de encontrar e confrontar diferentes evidências, que seriam a espinha dorsal do ofício jornalístico. Santana (2011), porém, prefere marcar a diferença entre as duas práticas e considerar entre elas a existência de uma relação de dependência. Stacciarini (2019), por sua vez, sustenta que apurar não tem significado equivalente ao de investigar. De acordo com a autora, mesmo que o jornalismo diário demande apuração em todas as reportagens, nem sempre requer um trabalho de investigação em cada pauta, já que esse exercício estaria atrelado à descoberta de algo oculto, o que, avaliamos, demandaria mais esforço, tempo e risco. Em sua tese, o pesquisador aproxima o conceito de apuração da ideia de verificação, salientando o quanto ambos, quando bem feitos, contribuem para a credibilidade do veículo

jornalístico. Para a autora, trata-se de “representar a realidade de um fato a partir da pluralidade de embasamentos, entrevistas, coleta de dados, cruzamento de informação e checagem dos fatos” (STACCIARINI, 2019: 25).

Em perspectiva mais prática, estudos sobre apuração discutem suas possíveis etapas como ferramenta jornalística. Segundo Ziller e Teixeira (2018), três eixos se complementam durante a apuração: verificação, fontes e personagens, e pesquisa. No primeiro eixo, temos um contato prévio com o fenômeno que se quer conhecer, entendendo suas implicações e seus contornos. Passando ao eixo dois, o jornalista inicia o contato com as fontes, buscando idealmente sua diversidade, no sentido de proporcionar uma pluralidade de vozes e perspectivas político-ideológicas, garantindo a polifonia do conteúdo a ser publicado. Por fim, o terceiro eixo, sobre a pesquisa de dados e a checagem deles. “A busca por documentos e pesquisas, além de entrevistas, são métodos tradicionais de apuração” (ZILLER; TEIXEIRA, 2018: 42).

Os autores ressaltam que a apuração tende a acionar, como primeiras fontes, aquelas de cunho oficial, interessadas em divulgar algum tipo de produto ou serviço. Debatem ainda a relação desse processo de apuração com tipos de acontecimentos em questão, com diferentes temporalidades envolvidas e, conseqüentemente, com as fontes selecionadas. Tudo isso sob a pressão do tempo do fechamento das edições, pois a percepção do que é possível ou não fazer, dentro do prazo de apuração e edição, interfere na definição das fontes procuradas. Enquanto há fontes consultadas de forma sistemática, existem outras procuradas ocasionalmente. Ao apurar informações, segundo Clauso (2009), repórteres podem manter duas formas de contato com as fontes: diretamente (por meio de entrevistas, coletivas de imprensa, contatos pessoais, presença no lugar do acontecimento, declarações, denúncias de protagonistas) ou indiretamente (pelo uso de arquivo, boletins oficiais e privados, estudos e enquetes, agências de notícias, internet e outros veículos jornalísticos) (CLAUSO, 2009). Apura-se ainda utilizando *releases*, notas e outros materiais de assessoria, além de publicações em perfis nas redes sociais. O trabalho em captação e apuração das informações demonstra a importância que determinada mídia jornalística atribui ao acontecimento ou tema objeto da cobertura. E as fontes acionadas no levantamento e verificação das informações sinalizam a qualidade da apuração realizada para a produção das matérias jornalísticas e a diversidade de perspectivas na abordagem do assunto.

Podemos, assim, conceituar apuração jornalística pela articulação da ideia de um processo de busca por múltiplas informações, contatos com fontes e referências, realização de entrevistas, observações *in loco*, exercício de pesquisa e confronto entre diferentes evidências e perspectivas para reportar notícias, levando aos públicos entendimentos de questões e acontecimentos. Trabalhamos neste estudo com duas modalidades de apuração em relação à temporalidade do acontecimento (no caso, a chegada do novo governo ao poder) e especificamente nos materiais do jornalismo informativo/interpretativo, não opinativo: primeiramente, as atividades de *pré-apuração*, referentes àquelas marcas de trabalho jornalístico realizado com antecedência, considerando que o acontecimento da posse do governo tem data previamente definida; e, sequencialmente, as atividades de *apuração em curso*, observando as marcas da apuração feita *in loco*, seja com a presença do repórter, entrevista com fontes e outros recursos que os jornalistas lançaram mão para fazer a cobertura. Na análise, ambas as modalidades de práticas de apuração dos jornais, portais e revistas foram conjugadas, neste momento de modo mais genérico<sup>4</sup>, com a seguinte tipologia de fontes: *entrevistados* (autoridades públicas, cidadãos, especialistas e celebridades); *repórter observador*; *documentos*, *arquivos/estudos* (pesquisa interna e externa); *coletiva de imprensa*; *assessoria de imprensa*; *declarações dadas em função do cargo* (aqui não se trata de fonte entrevistada, mas de informações fornecidas não especificamente para um veículo nem em coletiva de

<sup>4</sup> O quadro detalhado de todos os tipos de fontes utilizadas em cada um dos veículos analisados será apresentado em artigo futuro especificamente sobre uso de fontes na cobertura da posse e início do governo Bolsonaro.

imprensa agendada, e sim por meio de notas publicadas); *agências de notícias; redes sociais; outros veículos/outros jornalistas*; e, ainda, *fontes não especificadas ou não identificadas*.

### Pré-apuração e apuração em curso nos jornais Folha de S.Paulo, O Estado de S. Paulo e O Globo

<sup>5</sup> A coleta e análise do material dos três jornais teve a participação também do doutorando Rafael Rangel Winch.

Nos materiais informativos das edições dos dias 1 e 2 de janeiro de 2019 dos jornais Folha de S.Paulo, O Estado de S. Paulo e O Globo<sup>5</sup>, observamos, na Tabela 1, diferença significativa entre as marcas de *pré-apuração* e de *apuração em curso*. Investir na *pré-apuração* era o que se esperava em se tratando de cobertura de posse de novo governo, quando se supõe a necessidade de explicar aos leitores características, pensamento, trajetória política do novo mandatário. E também por ser um acontecimento programado, agendado, o que permite um planejamento da cobertura.

| APURAÇÃO                  | Folha de S.Paulo<br>(28 unidades) | O Estado de S. Paulo<br>(26 unidades) | O Globo<br>(24 unidades) | TOTAIS DE<br>MARCAS |
|---------------------------|-----------------------------------|---------------------------------------|--------------------------|---------------------|
| Pré-apuração              | 17                                | 13                                    | 6                        | 36                  |
| Apuração em curso         | 9                                 | 5                                     | 9                        | 23                  |
| Ambos os<br>procedimentos | 2                                 | 8                                     | 9                        | 19                  |

Tabela 1: Marcas de práticas de apuração nos três jornais nos dias 1 e 2 de janeiro

Fonte: Grupo Transverso (PPGJOR-UFSC)

Destacadamente, 36 unidades analisadas trabalharam somente com *pré-apuração* na busca de informações com antecedência antes do dia do evento; 23 trabalharam apenas com dados de *apuração em curso*, acompanhando as celebrações e as circunstâncias vinculadas à posse presidencial; e 19 materiais combinaram esses dois procedimentos. Ou seja, em 55, identificaram-se marcas de apuração antecipada e, em 42, encontramos marcas de apuração durante o acontecimento. Observa-se que a Folha de S.Paulo e O Estado de S. Paulo investiram mais nas ações de *pré-apuração*, e O Globo se dedicou menos a essas tarefas.

Na Folha de S.Paulo, os materiais com *pré-apuração* exploraram questões como os detalhes do rito de posse, as promessas do governo eleito no plano da política externa e possíveis medidas na área da Previdência Social. Trata-se, na maioria dos casos, de notícias e reportagens que enfocam as expectativas em relação ao novo governo. A *pré-apuração* feita pelo O Estado de S. Paulo consistiu em tentar delinear como seria a política do novo governo, dando relevo às reformas econômicas. Em O Globo, textos mais consistentes com *pré-apuração* se resumem a apontar tendência do novo governo, a partir de indícios de falas e ideias defendidas antes por Jair Bolsonaro e de especulações junto a fontes não declaradas e alguns especialistas. O foco é sempre a economia. No dia 2, apenas duas unidades de análise revelaram um pouco mais de densidade nas informações.

Sobre o conjunto dos três jornais, observando quantas e quais fontes às quais os jornalistas dos três veículos recorreram para realizar a cobertura da entrada do novo governo, temos, de modo previsível, maior presença de *autoridades públicas* (51) entre os entrevistados, seguidas de *especialistas* (34) e *cidadãos* (30). Registram-se significativos recursos de apuração em *documentos*: são 39 registros de informações retiradas de discursos e pronunciamentos oficiais ou de medidas provisórias, decretos e leis. Há ainda a recorrência a *arquivos/estudos* (informações já publicadas pelo próprio veículo ou retiradas de bancos de dados, artigos científicos, livros), que somaram 37 registros, bem como a coleta de informações por observação direta do *repórter observador* (30). De novo, no conjunto dos três veículos, impressiona negativamente a quantidade

de fontes não especificadas/identificadas (33). Chama atenção, também, que as marcas de informações retiradas de *redes sociais* (17) estão próximas das que assinalam apuração em materiais fornecidos por *assessorias de imprensa* (21) – lembrando, mais uma vez, que entre as *Fontes não especificadas/identificadas*, que são muitas, podem-se perceber informações muito provavelmente vindas de assessorias de imprensa.

Por várias sinalizações, no caso destes jornais, conclui-se que as categorias de entrevistados estão, muitas vezes, condensadas em número pequeno de materiais. E, nas unidades que concedem espaço para *cidadãos*, a grande maioria traz apenas apoiadores de Bolsonaro, ou seja, há pouco espaço – quase nulo, na verdade, para as percepções de cidadãos opositores e críticos ao novo presidente. Logo, ainda que o número de entrevistados pareça significativo, ele não está bem distribuído pelas matérias. Na Folha de S.Paulo, a maior parte dos conteúdos informativos relacionados à posse do novo presidente se situou nas editoriais/seções “Poder”, seguida, com distância, de “Mercado”, indicando o foco da cobertura do jornal em questões político-econômicas em detrimento de outras que também são responsabilidades de um governo federal e de grande interesse da sociedade brasileira, como cultura, meio ambiente, populações indígenas ou ciência. Em O Estado de S. Paulo, na cobertura destacam-se a rara presença de entrevistas com *cidadãos* e a baixa quantidade de *especialistas* entrevistados, expressão do caráter oficialismo da cobertura. Não foi apresentado um percurso histórico do novo presidente, principalmente sobre sua longa vida na atividade política, aparecendo informações apenas no texto que trata de suas notas no colégio e de situações vividas como militar. O efeito disso talvez buscasse reforçar a ideia de que ele representa uma mudança e não faz parte da “velha política”. O leitor, no entanto, poderia ter comprovado o contrário caso sua trajetória fosse tratada nas páginas do jornal. Quanto ao jornal O Globo, observou-se uma cobertura que se limitou a registrar acontecimentos, interpretar e ecoar discursos oficiais, sondar impactos de medidas, mas sem buscar vozes dissonantes e críticas. Registramos ainda que é gritante a ausência de entrevistas ou de qualquer texto que ajudassem a definir o perfil ou mostrar a biografia do presidente como homem público. Sequer foram ouvidas pessoas que o conheceram ou conhecem.

De modo geral, há um silenciamento em relação ao caminho percorrido pelo novo governante do país até chegar à Presidência da República. Há uma impessoalidade reinante nos textos informativos, uma recorrente não identificação das fontes, seja por meio da utilização de “interlocutores do governo”, de observações dos repórteres e de material provavelmente cedido por assessorias, mas que não são mencionadas. A cobertura faz sugerir uma equipe enxuta, uma pauta pouco trabalhada, sem aprofundamento nas questões apresentadas, ficando tudo em meras descrições dos acontecimentos e repercussão de conteúdos já dados por outras mídias.

### Pré-apuração e apuração em curso nos portais UOL e G1

<sup>6</sup> A coleta e análise do material dos portais teve participação também dos(as) estudantes Eduardo Iarek (iniciação científica), Anaíra Sarmiento, Ricardo Borges Leite, Thaís de Araújo Freitas (mestrandos) e Gabriela Almeida (doutoranda).

Na cobertura jornalística realizada pelos portais UOL e G1<sup>6</sup> sobre a chegada do novo governo, há o total de 85 materiais informativos publicados nos dias 1 e 2 de janeiro de 2019. Registra-se de saída que a quantidade de matérias publicadas pelo UOL nos dois dias analisados é superior à do G1. São 36 textos (31 notícias, três reportagens e duas notas) publicados pelo G1, sendo 20 deles no dia da posse e 17 no dia seguinte. Já no portal UOL, foram 49 matérias publicadas nos dois dias, sendo 28 relativas à posse e 21 postadas no dia seguinte. A grande maioria dos textos do UOL se enquadra no gênero notícia; apenas quatro eram reportagens, postadas no dia 1 de janeiro.

Os 85 materiais informativos publicados pelos dois portais (Tabela 2) mostram que em apenas 24 deles houve emprego de *pré-apuração*, ou seja, um investimento antecipado em busca de informações acerca do que foi publicado

no dia 1 ou 2 de janeiro. Nas outras 44 unidades, identificamos somente marcas de informação levantada na *apuração em curso*, como o acompanhamento (*in loco* ou não) das celebrações e circunstâncias da posse e da chegada do novo governo ao poder. Ou seja, foram pautas desenvolvidas no mesmo dia da ocorrência e tratamento do assunto, sem maior trabalho prévio em captação e checagem de informação. Em 17 dos 85 textos houve, simultaneamente, *pré-apuração* e *apuração em curso*.

| APURAÇÃO<br>(somente unidades<br>do informativo) | G1<br>(36 unidades) |              |                          | UOL<br>(49 unidades) |              |                           | TOTAL<br>G1 + UOL<br>(dias 1 e 2) |
|--------------------------------------------------|---------------------|--------------|--------------------------|----------------------|--------------|---------------------------|-----------------------------------|
|                                                  | DIA<br>01/01        | DIA<br>02/01 | TOTAL G1<br>(dias 1 e 2) | DIA<br>01/01         | DIA<br>02/01 | TOTAL UOL<br>(dias 1 e 2) |                                   |
| Pré-apuração                                     | 4                   | 14           | 18                       | 6                    | 0            | 6                         | 24                                |
| Apuração em<br>curso                             | 11                  | 0            | 11                       | 15                   | 18           | 33                        | 44                                |
| Ambos os<br>procedimentos                        | 5                   | 2            | 7                        | 7                    | 3            | 10                        | 17                                |

Tabela 2 – Marcas de práticas de apuração nos portais G1 e UOL nos dias 1 e 2 de janeiro

Fonte: Grupo Transverso (PPGJIOR-UFSC)

Nota-se que o portal G1 investiu mais em *pré-apuração* (18) do que o UOL (6), mesmo se acrescentarmos as unidades que mesclaram ambos os procedimentos de *pré-apuração* e *apuração em curso*: 7 no G1 e 10 no UOL. Destaca-se ainda que práticas de *pré-apuração* no G1 foram mais frequentes no dia 2 de janeiro (14 unidades), quando o novo governo já estava começando suas atividades, do que no dia da posse propriamente dita (4 unidades). O UOL, ao contrário, focou mais em *pré-apuração* nas publicações do no dia da posse (1 de janeiro). Ao observarmos as escolhas das fontes, vemos nos portais G1 e UOL que as predominantes nos dois dias foram *documentos* (46), *entrevistados* (43), *repórter observador* (34) e *redes sociais* (32). Na comparação entre os dois portais, chama atenção que o UOL utilizou muito mais fontes do tipo *entrevistados* (38), *documentos* (32), *redes sociais* (26) e *fontes não especificadas* (14). No G1, as mais frequentes foram *repórter observador* (17) e *documentos* (14) e *fontes não especificadas* (9). Observamos uma média muito baixa de fontes (cerca de duas) por texto em ambos os portais. No caso do G1, isso ocorreu tanto nos textos com *pré-apuração* quanto na *apuração em curso*.

O UOL, ao contrário do G1, atribuiu mais relevância ao ritual da posse em si do que ao dia em que o governo Bolsonaro estava iniciando suas ações. O portal criou uma seção especial (“Posse de Jair Bolsonaro”) para as matérias relativas ao acontecimento e publicou uma quantidade de materiais (49) que superou as do portal G1 (36). Como dito acima, a cobertura do UOL fez ainda menos *pré-apuração* do que o G1, portal no qual planejamento, checagem e levantamento prévios de informação também foram incipientes. Do total de 49 unidades do UOL, 33 foram compostas apenas com informações levantadas no curso das ocorrências, sendo 15 delas no dia da transmissão do cargo e 18 no dia seguinte. Percebe-se, portanto, uma extrema ênfase na factualidade, mesmo em um acontecimento do impacto da posse e chegada de um novo governo ao poder.

Houve um expressivo uso, em ambos os portais, de informações provenientes de fontes sem identificação/especificação. Trata-se de informações retiradas de outras fontes (assessoria de imprensa, outras mídias jornalísticas e sites institucionais, informação já dada pelo próprio veículo, conversas de bastidores com autoridades públicas ou em entrevistas coletivas) e que não são devidamente referenciadas e especificadas na matéria jornalística, seja por descuido do jornalista ou por ação proposital. É provável que a prática de não identificar fontes esteja

sendo potencializada pela própria facilidade de acesso que a internet possibilita a diferentes conteúdos disponíveis e, eventualmente, já apurados.

Os dados sobre *pré-apuração*, *apuração em curso* e as fontes utilizadas sinalizam pouca importância dada à preparação da cobertura, à construção do perfil do novo presidente e dos demais ministros que estavam assumindo postos-chave do comando do país. Quase nada foi dito pelo G1 sobre o novo chefe do Executivo, em que pese toda a reação crítica que discursos e práticas de Jair Bolsonaro já provocavam em diversos segmentos sociais e políticos brasileiros, desde muito tempo antes das eleições de 2018. Percebe-se que o G1 priorizou dar voz apenas às pessoas que estavam facilmente disponíveis do lado de fora dos locais da cerimônia e ao discurso oficial dos empossados. Ou seja, tratou-se de uma cobertura feita no momento das ocorrências, de forma quase instantânea (característica típica do jornalismo em portais noticiosos convencionais), sem maior planejamento nem preocupação em apresentar vozes diversificadas a respeito do acontecimento. Mesmo os cidadãos comuns ouvidos e citados nas matérias porque estavam acompanhando o ritual da posse foram poucos (apenas três) e somente apoiadores do novo governo, presentes no ato da posse. Não há entrevistas com atores políticos de partidos de oposição nem com especialistas (cientistas políticos ou sociólogos) participando da interpretação do acontecimento e dos possíveis cenários abertos para o Brasil a partir do início da nova gestão. O mesmo ocorreu na cobertura do UOL, que deu pouca atenção à trajetória do novo presidente, priorizando fontes facilmente acessíveis *in loco*, como cidadãos comuns apoiadores de Bolsonaro. Os poucos especialistas acionados como fontes pelo UOL foram chamados a se expressar sobre amenidades, como o vestido da primeira-dama, Michelle Bolsonaro, mas não para discutir as características do novo governo e suas consequências para a vida do país. Também no UOL, de maneira geral, autoridades públicas acionadas como fontes foram, principalmente, aliados de Bolsonaro.

A inexistência de fontes do tipo *pesquisa externa/estudos* e constante uso tanto de *pesquisa interna/informação já dada pela própria mídia* (total de 20 registros nos dois portais) quanto de informação publicada por *outras mídias* (total de 07), que constatamos nas coberturas do G1 e UOL, são reveladores da reprodução de conteúdos já dados a partir das mesmas fontes e abordagens. E podem estar dando vigência ainda ao termo “jornalista sentado”, cunhado no começo dos anos 2000 por pesquisadores franceses (PEREIRA, 2004) para se referir a práticas profissionais acomodadas a reescrever informações já existentes, sem esforço de apuração, como as provenientes de assessorias ou as surgidas com o advento da internet e do jornalismo em rede. Um exemplo extremo é a notícia intitulada “Cavalo se assusta durante desfile em carro aberto de Bolsonaro”, postada no UOL no dia da posse<sup>7</sup>. Ela permite deduzir marcas de *apuração em curso*, mas, de fato, o jornalista não estava no local do acontecimento, em Brasília. O profissional que assina a matéria estava em São Paulo, provavelmente assistindo à posse ao vivo pela televisão.

<sup>7</sup> Disponível em: <https://noticias.uol.com.br/politica/ultimas-noticias/2019/01/01/cavalo-se-assusta-durante-desfile-em-carro-aberto-de-bolsonaro.htm>. Acesso em: 20 jan. 2021.

A recorrência a entrevistas na cobertura de ambos os portais foi limitada e, geralmente, restrita a fontes oficiais ou a apoiadores de Jair Bolsonaro. Aventa-se a hipótese de uma perda de centralidade da entrevista enquanto método de apuração jornalística e de expressão de diferentes atores sociais. Tal hipótese pode ser explorada a partir da relação entre o baixo número de entrevistados (como autoridades e figuras públicas diversas, especialistas, cidadãos comuns etc.) e os outros dados aqui levantados – como a considerável recorrência a assessorias de imprensa, informações já dadas pela própria mídia ou por outras, declarações provenientes de redes sociais e informações cujas fontes sequer foram explicitamente identificadas.

### **Pré-apuração e apuração em curso nas revistas Carta Capital, Época, IstoÉ e Veja**

A respeito da cobertura jornalística da entrada do novo governo em janeiro de 2019 pelas revistas semanais de informação brasileiras foram analisadas as

<sup>8</sup> Estas foram as edições: Carta Capital, n. 1.036, de 2 de janeiro de 2019; edição n. 1.070 da revista Época, do dia 7 de janeiro de 2019; edições de 26 de dezembro de 2018 (nº 2.557) e de 9 de janeiro de 2019 (nº 2.558) da revista IstoÉ; e as edições dos dias 2 e 9 de janeiro de 2019 (nº 2.615 e nº 2.616) da revista Veja.

<sup>9</sup> A coleta e análise da cobertura da posse presidencial nas revistas teve a participação também das estudantes Gabriela Schander Braga (mestranda) e Liziane Nathália Vicenzi (doutoranda).

edições impressas das revistas Carta Capital, Época, IstoÉ e Veja, referentes à última semana completa do ano de 2018 (entre 24 e 29 de dezembro) e à primeira edição de janeiro de 2019 publicada por essas revistas (entre os dias 1 e 9)<sup>8</sup>. Analisando o total da cobertura jornalística dessas revistas<sup>9</sup>, foi possível observar a presença marcante do gênero jornalístico opinativo e, no informativo, a presença de forte ênfase interpretativa nas reportagens, notas e entrevistas. Ao todo, nas quatro revistas foram veiculados 68 textos relativos à posse do novo governo, sendo 34 informativos e 34 opinativos, havendo equiparação dos dois gêneros jornalísticos na análise das quatro revistas. Na Carta Capital, foi o total de 14 textos, todos opinativos, nenhum deles informativo/interpretativo. A Época veiculou 12 textos, quatro informativos e oito opinativos, apresentando predominância deste gênero. Já a IstoÉ publicou 33 textos, sendo 24 informativos e nove opinativos. Na Veja, foram nove textos: seis informativos e três opinativos. Em se tratando especificamente dos textos informativos/interpretativos (sem opinativo), analisamos as três revistas que apresentaram material informativo em suas edições (Carta Capital só apresentou material opinativo, como já explicitado) e coletamos o panorama apresentado na Tabela 3 quanto às marcas de *pré-apuração* e de *apuração em curso*.

| APURAÇÃO               | Época<br>(4 unidades) | IstoÉ<br>(24 unidades) | Veja<br>(6 unidades) | TOTAIS DE<br>MARCAS |
|------------------------|-----------------------|------------------------|----------------------|---------------------|
| Pré-apuração           | 4                     | 14                     | 1                    | 19                  |
| Apuração em curso      | 2                     | 16                     | 5                    | 23                  |
| Ambos os procedimentos | 2                     | 22                     | 5                    | 29                  |

<sup>10</sup> Últimas edições de cada revista em dezembro/2018 e primeiras edições em janeiro/2019.

Tabela 3: Marcas de práticas de apuração em Época, IstoÉ e Veja<sup>10</sup>

Fonte: Grupo Transverso (PPGJIOR-UFSC)

Observa-se o total de 19 marcas de práticas de *pré-apuração* nas unidades analisadas, estando presente nos quatro textos analisados de Época, em 14 textos dos 24 analisados de IstoÉ e em um dos seis textos analisados de Veja. No comparativo entre as três revistas, é marcante a baixa utilização de material de *pré-apuração* nos textos de Veja. Em relação à presença de marcas de *apuração em curso*, as três revistas apresentaram 23 marcas, sendo duas em quatro dos textos analisados em Época, 16 dos 24 textos analisados da IstoÉ e cinco dos seis textos analisados de Veja. Neste quesito de *apuração em curso*, já se pode observar uma incidência um pouco maior nos textos das três revistas, mas que poderia ter sido total, já que se trata de um acontecimento previsto com antecedência (entrada e posse do novo governo). Esta incidência um pouco maior da *apuração em curso* nas três revistas acarretou um índice maior de ambos os procedimentos (*pré-apuração* e *apuração em curso*), totalizando 29 marcas nos textos analisados, sendo duas em Época, 22 em IstoÉ e cinco em Veja.

Na edição da Época do dia 7 de janeiro de 2019, que teve a chamada de capa “A era Bolsonaro”, tivemos dificuldade em identificar em alguns textos se houve ou não pesquisa prévia, como é o caso do texto “Bolsonarte”, referente a uma exposição de arte em que o busto de Bolsonaro foi exposto, sem especificar quando essa exposição ocorreu, se após sua eleição em outubro ou após sua posse naquela primeira semana de janeiro de 2019. Como *apuração em curso*, temos partes do discurso de posse de Bolsonaro e seus ministros. Em se tratando das fontes da *pré-apuração*, a maioria delas se referia a entrevistas de *autoridades públicas* e *declarações em função do cargo* que ocupam (dadas não em entrevistas), assim como a *documentos e fontes não especificadas*. Sobre as fontes de *apuração em curso*, poucas informações se referiram a um *pronunciamento* e um relato do *repórter observador*.

A revista IstoÉ, na edição de dezembro (nº 2.557), trouxe algumas questões referentes ao novo governo no especial “Retrospectiva 2018 e Perspectiva 2019”,

com a pergunta “Entramos com o pé direito?”. Destaca-se na edição, na qual se concentram todas as marcas de *pré-apuração*, uma entrevista exclusiva com o então futuro ministro da Casa Civil Onyx Lorenzoni, que dá um panorama do que será o governo de Bolsonaro. Ampla cobertura a respeito da entrada do novo governo foi feita pela edição do dia 9 de janeiro de 2019 da revista IstoÉ, com informações detalhadas sobre a posse do presidente Jair Bolsonaro. Elas dizem respeito a detalhes sobre o forte esquema de segurança, comentários de políticos e personalidades durante a cerimônia, detalhes do discurso da primeira-dama e do juramento e discurso do presidente, presenças e ausências de autoridades estrangeiras e possíveis parcerias, primeiras medidas, em especial as defendidas pelo então futuro ministro da Economia Paulo Guedes (economia liberal com reformas e privatizações), as relações com o Congresso e o Senado e detalhes de alguns hábitos da rotina dos Bolsonaro.

Sobre a cobertura da Veja, a edição do dia 2 de janeiro traz um especial intitulado “Almanaque Bolsonaro”, uma coletânea com registro e significado dos termos mais utilizados pelo presidente eleito durante a campanha e o mandato como deputado federal. Na semana seguinte, a edição do dia 9 de janeiro, com a manchete “Agora é para valer”, foca na cerimônia de posse. Do total de seis unidades de análise, uma contém somente marcas de *pré-apuração*, publicada em 2 de janeiro. Os cinco materiais jornalísticos na edição de 9 de janeiro combinam ambos os procedimentos. Essa situação possivelmente ocorre por causa da periodicidade característica de revistas impressas que permite a maior dedicação à *pré-apuração*. Nesses seis materiais com *pré-apuração* e *apuração em curso*, chama atenção o número elevado de ocorrências de fontes não especificadas. Vale dizer que alguns desses casos são passíveis de suposição. Na cobertura de Veja, é possível observar que houve uma aposta maior em *pré-apuração*, contando com quase o dobro de fontes a mais em relação à *apuração em curso*. Tal ocorrência pode ser justificada pelo distanciamento entre as autoridades e os jornalistas, já que estes foram impedidos de circular livremente no dia 1 de janeiro pelos espaços ocupados pelos empossados e convidados. Além disso, justifica-se pelas próprias características da produção jornalística em revista, mais focada no aprofundamento, interpretação e consequências dos acontecimentos do que em sua factualidade.

O conjunto da cobertura das revistas confirma que as revistas semanais atuam diferentemente dos demais veículos analisados, porque o tempo de apuração é distinto do jornalismo diário dos portais e jornais. Dessa forma, o investimento fica concentrado em um trabalho de *pré-apuração*, mas que não necessariamente foi realizado de forma efetiva anteriormente à posse ou ao início do novo governo. Isso é perceptível já que a grande totalidade dos textos informativos analisados se refere a pontos considerados polêmicos, como a reforma da Previdência, só que nessas matérias as fontes consultadas, em maioria os integrantes do novo governo, poderiam ter sido contatadas tanto antes como durante ou após a posse de Bolsonaro.

Tendo em vista as características das revistas, que permitem textos mais interpretativos, observamos que era esperado tanto em Veja como em Época e IstoÉ um esforço de cobertura jornalística mais aprofundada e abrangente. Nem mesmo pesquisa sobre as atuações parlamentares de Jair Bolsonaro parece ter sido realizada, sinalizando o endosso à maioria das ideias do novo governo, tais como reforma da Previdência, privatizações, enxugamento do Estado, entre outras, e uma espécie de tentativa de ocultar a pouca relevância dos serviços públicos até então prestados por Jair Bolsonaro nos cargos eletivos que ocupou em sua trajetória política.

### Considerações finais

De um acontecimento político de grande repercussão na vida social, como é o caso de uma posse presidencial, e ainda mais sendo um acontecimento programado, espera-se uma cobertura jornalística planejada, de forma a oferecer

aos cidadãos informações para a compreensão acerca daqueles que passam a comandar os rumos do país, suas políticas e seus posicionamentos sobre temas públicos. Na cobertura da posse do governo Bolsonaro, chama atenção, no entanto, as marcas de pouco planejamento e investimento na apuração sobre a chegada ao poder de um político da extrema-direita, como se se tratasse de um acontecimento rotineiro sobre o qual não haveria necessidade de se aprofundar e de se considerar as novas perspectivas. As práticas de apuração observadas apontam para *omissão*, *sonegação*, *submissão* e, ainda, *deformação* – tal como pensado por Serva quando assinala que as edições, embora noticiem, podem não possibilitar ao leitor compreender e perceber a importância do assunto, mantendo a “desinformação funcional” (SERVA, 2001: 55-71). Isso porque as marcas das apurações explícitas nos textos são a expressão mais direta da relação entre os modos de busca por informações e os conteúdos/discursos publicados.

A falta de informação jornalística ampliada sobre trajetória, atuação e posicionamentos do novo mandatário é uma das ausências mais sentidas na cobertura da posse de Bolsonaro. Pouco destaque foi dado às políticas propostas pelo novo governo para as áreas da saúde, educação, moradia, saneamento básico e meio ambiente, restringindo-se a atenção jornalística à prioridade de reformas na esfera econômica. Nem mesmo se problematizou com a devida importância o que se anunciava quanto à flexibilização de relações de trabalho, redução do papel do Estado e privatizações. É notável ainda o silenciamento a que foram relegados outros atores de espectro político diferente ao do novo governo – tanto políticos profissionais como cidadãos comuns –, bem como especialistas de áreas diversas, negligenciados pela captação de informações. Na apuração junto a fontes oficiais e aliados do governo, imperou o jornalismo declaratório, a excessiva factualidade dos diários, a falta de aprofundamento, de checagem e de escuta do contraditório. Se nos jornais impressos e nos portais predominaram informações provenientes de fontes oficiais (assessorias, Twitter, coletivas), de fontes não especificadas e de conteúdos já publicados pela própria mídia ou outros veículos, nas revistas teve relevo a opinião ou a editorialização de fatos, geralmente com viés pouco crítico ao novo governo – à exceção da revista Carta Capital, na qual o conteúdo também é opinativo/interpretativo, porém bastante crítico ao novo governo. Verificou-se ainda nas mídias analisadas a inexpressiva presença da reportagem – seja enquanto método de captação de informação, seja enquanto gênero jornalístico textual. Portanto nem na cobertura on-line, nem nas publicações dos impressos (jornais e revistas) aqui estudados encontramos evidências empíricas quanto ao uso proveitoso das facilidades da internet e mesmo das redes sociais para se ter uma produção jornalística com mais qualidade, profundidade e variedade de perspectivas – questão que merece pesquisas futuras.

Apenas parte das apurações dessas coberturas marcadas pela precariedade, displicência e acomodação pode ser explicada pelo fato de os jornalistas terem sido proibidos pelo novo governo de circular pelos locais da cerimônia da posse presidencial – diferentemente das posses presidenciais ocorridas desde a volta das eleições diretas, os jornalistas tiveram que ficar em média sete horas fechados em local pré-determinado e foram proibidos de se deslocar entre o Palácio do Planalto, o Congresso Nacional e o Palácio do Itamaraty. Isso poderia dificultar preferencialmente a *apuração em curso* e nem tanto a *pré-apuração*, que, de fato, é o diferencial em uma cobertura qualificada de início de novo governo. Tampouco redações cada vez mais reduzidas, como se sabe, explicam a apuração precária realizada para a posse de Bolsonaro. À acomodação técnica-cultural estimulada pelas facilidades de uso de recursos digitais soma-se o histórico problema das condicionantes política, empresarial e ideológica que atravessam a linha editorial das mídias jornalísticas. Tanto a precarização como a acomodação e a linha editorial agem na apuração realizada, desde a delimitação e planejamento das pautas até o enquadramento dos assuntos e a visibilidade dada ou não. Assim, no caso da posse de Jair Bolsonaro, a apuração revela que o não planejamento

de uma cobertura mais consistente e crítica foi também uma escolha de política editorial. As mídias e jornalistas que cobrem Brasília já conheciam Bolsonaro, sua trajetória e as políticas que defende. No trabalho de *pré-apuração* e de *apuração no curso* da posse, os principais jornais, portais e revistas semanais da imprensa do país mostraram muito menos do que seria necessário saber ou lembrar sobre o político que então assumia a Presidência da República e sobre o tipo de governo que já se desenhava à frente dos brasileiros.

## Referências

- ALBUQUERQUE, A. Protecting democracy or conspiring against it? Media and politics in Latin America: A glimpse from Brazil. *Sage Journals*, New York, v. 20, p. 906-923, 2017. DOI: <https://doi.org/10.1177/1464884917738376>
- ALBUQUERQUE, A. O papel da imprensa no debate público: impasses contemporâneos. *Cadernos Adenauer*, São Paulo, v. 10, p. 11-25, 2019.
- CAL, D.; SANTOS, B. Adolescentes infratores na cena pública: como os *media* alimentam o debate sobre a redução da maioridade penal. *Contemporânea: Revista de Comunicação e Cultura*, Salvador, v. 13, n. 1, p. 140-158, 2015.
- CLAUSO, R. Cómo se construyen las noticias: secretos de las técnicas periodísticas. In: ALSINA, M. R.. *A construção da notícia*. Petrópolis: Vozes, 2009.
- GOMES, W. *Jornalismo, fatos e interesse: ensaios de teoria de jornalismo*. Florianópolis: Insular, 2009.
- GOMES, W.; MAIA, R. C. M. *Comunicação e democracia: problemas e perspectiva*. São Paulo: Paulus, 2008. p. 117-194.
- LEAL, B. S. (org.). *Formação em Jornalismo: da prospecção dos acontecimentos à edição*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018.
- MAIA, R. (coord.). *Mídia e deliberação*. Rio de Janeiro: FGV, 2008. p. 7-24.
- MARQUES, Â. As intersecções entre o processo comunicativo e a deliberação pública. In: MARQUES, Â. (org.). *A deliberação pública e suas dimensões sociais, políticas e comunicativas: textos fundamentais*. Belo Horizonte: Autêntica, 2009. p. 11-28.
- MARQUES, F. P. J.; CERVI, E. U.; MASSUCHIN, M. G. Perspectivas para o jornalismo político. In: MARQUES, F. P. J. et al. (org.). *Estudos sobre Jornalismo Político*. Curitiba: CPOP, 2018. p. 239-258. Disponível em: <https://bit.ly/3nZrMN1>. Acesso em: 25 jun. 2020.
- MARQUES, F. P. J. A.; MONT'ALVERNE, C.; MITOZO, I. B. Editorial journalism and political interests: Comparing the coverage of Dilma Rousseff's impeachment in Brazilian newspapers. *Journalism*, Thousand Oaks, v. 1, p. 1-20, 2019. DOI: <https://doi.org/10.1177/1464884919894126>
- MEDINA, C. *Entrevista: o diálogo possível*. São Paulo: Summus, 1986.
- MELO, J. M. *História social da imprensa: fatores socioculturais que retardaram a implantação da imprensa no Brasil*. Porto Alegre: EdIPUCRS, 2003.
- NORONHA, M. G. *As especificidades do jornalismo investigativo: um estudo sobre o processo de produção jornalística investigativa*. 2017. 210 f. Dissertação (Mestrado em Jornalismo) – Universidade Estadual de Ponta Grossa, Ponta Grossa, 2017.

PEREIRA, F. H. O “jornalista sentado” e a produção da notícia on-line no Correio Web. *Em Questão*, Porto Alegre, v. 10, n. 1, p. 95-108, 2004. Disponível em: <http://bit.ly/37TsISS>. Acesso em: 15 jun. 2020.

PEREIRA JUNIOR, L. C. *A apuração da notícia: métodos de investigação na imprensa*. Petrópolis: Vozes, 2006.

PRIOR, H.; GUAZINA, L.; ARAÚJO, B. Corrupção e escândalo político: o enquadramento dos escândalos Face Oculta e Mensalão na imprensa portuguesa e brasileira. *Media e Jornalismo*, Lisboa, v. 1, p. 167-185, 2015.

RIZZOTTO, C.; PRUDÊNCIO, K.; SAMPAIO, R. C. Tudo normal: a despolitização no enquadramento multimodal da cobertura do *impeachment* de Dilma Rousseff. *Comunicação e Sociedade*, São Bernardo do Campo, v. 39, n. 3, p. 111-130, 2017. Disponível em: <http://bit.ly/37XkdAF>. Acesso em: 15 fev. 2019.

ROCHA, P. M.; NORONHA, M. G. As especificidades da apuração no processo de produção da reportagem. *Estudos em Comunicação*, Covilhã, n. 23, p. 171-193, 2016. Disponível em: <https://bit.ly/3mTtUEJ>. Acesso em: 12 jul. 2020.

ROMANCINI, R.; LAGO, C. *História do jornalismo no Brasil*. Florianópolis: Insular, 2007.

SANTANA, A.. *Jornalismo possível, ‘cordialidade’ e investigação: a prática jornalística no contexto contemporâneo*. 2011. 279 f. Tese (Doutorado em Comunicação) – Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2011.

SEABRA, R.; SOUSA, V. (org.). *Jornalismo político: teoria, história e técnicas*. Rio de Janeiro: Record, 2006.

SERVA, L. *Jornalismo e desinformação*. São Paulo: Editora Senac, 2001.

SILVA, G.; MAIA, F. D. O método de Análise de Cobertura Jornalística na compreensão do crack como acontecimento noticioso. In: LEAL, B. S.; ANTUNES, E.; VAZ, P. B (org.). *Jornalismo e acontecimento: percursos metodológicos*. Florianópolis: Insular, 2011.

SILVA, G.; SOARES, R. L. O método Análise de Cobertura Jornalística e o acontecimento noticioso da doença do ex-presidente Lula. *Rumores*, São Paulo, v. 7, p. 80-97, 2013.

SODRÉ, N. W. *História da imprensa no Brasil*. São Paulo: Martins Fontes, 1983.

STACCIARINI, I. C. *O WhatsApp como ferramenta de apuração: erros jornalísticos originados em grupos restritos a repórteres e fontes na área de segurança pública do DF*. 2019. 265 f. Tese (Doutorado em Comunicação) – Universidade de Brasília, Brasília, DF, 2019.

ZILLER, J.; TEIXEIRA, N. Instrumento de ação jornalística: processos de pesquisa e apuração. In: LEAL, B. S. (org.). *Formação em Jornalismo: da prospecção dos acontecimentos à edição*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018. p. 41-48.

# Um olhar sobre o Brasil: como Eliane Brum retrata o Brasil e os brasileiros

## Ana Resende Quadros

Universidade Federal de Juiz de Fora.  
Mestranda em Comunicação pela  
Universidade Federal de Juiz de Fora.  
Graduada em Comunicação Social –  
Jornalismo pela Universidade Federal de  
São João del-Rei.

E-mail: anarquadros@gmail.com

## Luiz Ademir de Oliveira

Universidade Federal de São João  
del-Rei. Tem pós-doutorado em  
Comunicação Social pela Universidade  
Federal de Juiz de Fora. Doutor e Mestre  
em Ciência Política pela Sociedade  
Brasileira de Instrução (SBI/IUPERJ).  
Mestre em Comunicação Social pela  
Universidade Federal de Minas Gerais  
e graduado em Comunicação Social –  
Jornalismo pela Universidade Federal de  
Juiz de Fora.

E-mail: luizoli@ufsj.edu.br

## Paulo Roberto Figueira Leal

Universidade Federal de Juiz de Fora.  
Doutor em Ciência Política e Sociologia  
pelo IUPERJ. Mestre em Ciência Política  
e Sociologia pelo IUPERJ. Graduado em  
Jornalismo pela Universidade Federal do  
Rio de Janeiro.

E-mail: pabeto.figueira@uol.com.br

**Resumo:** A mídia exerce um papel central na nossa sociedade. Ela, como um dos pilares da comunicação contemporânea, influencia a forma como compreendemos o mundo, a nós mesmos e ao grupo ao qual pertencemos. Devido às mudanças que o Brasil passou nos últimos cinco anos, este artigo propõe revisitar conceitos clássicos e contemporâneos do imaginário do País – propostos por Freyre, Hollanda, Souza, Schwarcz e Starling – e compará-los com o que é divulgado por uma das principais jornalistas brasileiras, Eliane Brum. O objetivo é avaliar de que forma a percepção de Brasil descrita pela jornalista se aproxima ou se afasta das propostas pelos estudiosos. Para atingir essa meta, foi feita uma análise de conteúdo, aos moldes de Laurence Bardin, dos textos publicados por Brum em 2019, em especial aqueles nos quais as palavras Brasil e brasileiro/a (s) eram mais utilizadas.

**Palavras-Chave:** Brasil; Comunicação; Imaginário; Jornalismo; Eliane Brum.

## A vision of Brazil: how Eliane Brum portraits Brazil and the Brazilians

**Abstract:** The media plays a central role in our society. It is one of the pillars of contemporary communication and influences the way we understand the world, ourselves and the group to which we belong. In face of the fact that Brazil has gone through several changes in the last five years, this article reviewed concepts from the country's classic and contemporary imaginary conception – proposed by Freyre, Hollanda, Souza, Schwarcz and Starling – and compared them with those expressed by one of the main Brazilian journalists, Eliane Brum. The objective was to evaluate how the perception of Brazil registered by the journalist differs from that of the aforementioned authors. To achieve this goal, texts published by Brum in 2019, underwent content analysis of Laurence Bardin, focusing on those in which the words “Brasil” and “Brasileiro/a(s)” were used more.

**Keywords:** Brazil; Communication; Collective Imaginary; Journalism; Eliane Brum.

## Introdução

O Brasil se encontra em uma crise democrática. Apenas 20% dos brasileiros acredita na democracia. Ao menos é isso que aponta uma pesquisa divulgada em janeiro de 2020 pela Universidade de Cambridge (SCHOSSLER, 2020). O fenômeno que acontece no mundo todo desde 2005 não afetou o Brasil durante o governo de Luiz Inácio Lula da Silva (entre 2003 e 2010), porém, de acordo com a pesquisa, atingiu seu auge no país com as revelações da Operação Lava Jato, que culminou na prisão de dezenas de lideranças políticas, principalmente do PT e do MDB, e de empresários, acusados de corrupção e recebimento de propinas em contratos, em especial da Petrobras.

As eleições de 2014, ano em que teve início a Lava Jato, já mostraram um país com forte polarização, descrença nas instituições políticas e o prenúncio de uma forte crise econômica, que culminou no aumento expressivo do desemprego. Neste clima que Dilma venceu a eleição contra Aécio Neves, numa das disputas mais acirradas desde a redemocratização. Dilma Rousseff foi deposta da Presidência da República em 31 de agosto de 2016, quando houve a votação final no Senado sobre o pedido de impeachment contra a petista.

Em 2018 as eleições foram ainda mais polarizadas. Considerado uma figura excêntrica e sem chances de se eleger presidente, tendo sido chamado pela Folha de S.Paulo de “franco-atirador” (A UM..., 2017), o contexto político favoreceu para que Bolsonaro (PSL) surpreendesse e vencesse a eleição, mesmo sem ter uma frente partidária de apoio. Entretanto, com um ano de governo, Bolsonaro é um dos presidentes com menor aprovação popular. Segundo pesquisa divulgada pelo Datafolha, em dezembro de 2019, Bolsonaro era aprovado por 30% da população, taxa inferior a Fernando Henrique Cardoso (41%), Luiz Inácio Lula da Silva (42%) e Dilma Rousseff (59%). Além disso, 55% da população acredita que a crise vai demorar a passar, 53% não acha que o presidente se porta de forma condizente com o cargo, 80% diz desconfiar das declarações de Bolsonaro e 39% vê uma piora da imagem do Brasil no exterior (BALTHAZAR, 2019).

Dadas estas circunstâncias e as teorias construcionistas que, como explica Traquina (2001), acreditam que as notícias são construídas pelos processos entre agentes sociais e que, além de fatos, fornecem maneiras de interpretá-los. Sendo, como afirma Lima (2004), a própria mídia um ator político, considera-se relevante avaliar como figuras midiáticas importantes retratam o Brasil contemporâneo. Para este estudo, foi escolhida a jornalista Eliane Brum. Desde 2013, ela se dedica a escrever colunas quinzenais para o jornal global *El País*, com textos traduzidos para o espanhol e compartilhados nas versões do jornal para a Europa e para o restante da América, sendo reconhecida como uma das principais jornalistas brasileiras.

Neste artigo, será feita uma análise de conteúdo aos moldes de Bardin (2011). Com base em uma análise qualitativa e quantitativa, esta pesquisa tem a intenção de comparar as visões de Brasil fornecidas pela academia e aquela que é disseminada pela jornalista ao longo dos textos publicados por ela em 2019.

## Uma sociedade em construção

Uma das principais características da sociedade é sua capacidade de transformação. Pelo menos é nisso que acreditam teóricos do construcionismo, como Berger e Luckmann (1998). Para eles, o mundo é composto de diversas realidades e as compreensões delas podem entrar em choque. Os autores acreditam que a mais fundamental é a percepção da vida cotidiana, pois é nela que se exige o máximo da consciência do homem comum. Essa realidade é apresentada ao indivíduo pronta e varia conforme o meio em que ele está inserido. Nós incorporamos o que nos é apresentado antes que tenhamos tempo de influenciar a realidade.

Os autores enfatizam que, por mais que a realidade cotidiana possa ser alvo de diversas interpretações, existe um senso comum do qual todos fazem parte e compartilham, apesar das experiências individuais. Para que ocorra a transferência de todos esses conhecimentos (objetivação), é preciso fazer uso da linguagem. Além da linguagem estabelecida nas relações face a face, existe a linguagem por meio de sinais, que é influenciada pelo fator tempo, assim, uma arma que em outros tempos era símbolo da caça, hoje passa a ser símbolo de violência.

Berger e Luckmann (1998) acreditam que a linguagem é o mais importante sistema de sinais inventado pelos humanos. Ela é o que permite a compreensão da realidade e da vida cotidiana, a interação com os semelhantes, além de se destacar da relação face a face e permitir que se fale de assuntos que não foram vividos ou não fazem parte da realidade direta do indivíduo.

Da mesma forma, o “eu” só pode ser compreendido levando-se em conta o contexto social em que foi formado. Assim, não existe uma essência humana boa ou má, já que a natureza humana é construída a partir das relações sociais. Para os autores, a realidade objetiva tem por base ações que se repetem até se tornarem hábitos, ganham nomes, ou seja, são tipificados, e então são institucionalizados. A institucionalização, por sua vez, poupa os indivíduos de tomarem decisões, pois as tomam baseados na tradição.

A institucionalização pode ser completa ou parcial. Ela é completa quando todos os problemas e realidades dos indivíduos são compartilhados, e é parcial quando os indivíduos têm apenas um conjunto de problemas em comum. Nesse caso, apenas esse conjunto é institucionalizado.

A transmissão desses conhecimentos implica o uso de ferramentas de controle e legitimação. Uma delas são os papéis sociais, relacionados à divisão do trabalho e à ordem social. Também são ferramenta as regras de conduta e controle e as sanções que punem aqueles que não seguem as normas.

Os autores explicam que as objetivações sociais são interiorizadas pelas pessoas, e essa assimilação é que constrói a identidade do indivíduo. Isso quer dizer que a identidade é construída a partir do mundo objetivado e depende da posição do indivíduo dentro do grupo. Para que isso aconteça, o indivíduo deve passar por socializações.

Esta, por sua vez, ocorre em duas fases: a socialização primária e a secundária. A primeira é feita na infância, período em que o indivíduo constrói sua identidade a partir do que ele não é. Ele é apresentado ao mundo por “outros significativos” (família) com os quais se identifica e isso é essencial, pois não é interiorização sem identificação (BERGER; LUCKMANN, 1998).

A personalidade é, para os autores, uma fusão da identidade atribuída pelos outros (objetiva) e a autoidentificação (subjetiva). A criança não escolhe seus outros significativos e, portanto, também não escolhe sua visão de mundo, que passa a ser compartilhada por eles e pela família. É na socialização primária que a criança passa a ter o sentimento de pertencimento a um grupo, já a socialização secundária acontece durante toda a vida do indivíduo nas instituições das quais fizer parte. Seus conhecimentos têm maior chance de não serem conservados, já que não estão associados a questões emocionais.

Como a socialização nunca está completa, é preciso pensar em maneiras de conservação da realidade. Isso pode ocorrer de duas maneiras: por meio da conservação rotineira, ligada à vida cotidiana; e pela conservação crítica, usada nos momentos de crise. As técnicas usadas para manter a realidade nesses momentos críticos podem envolver rituais e até o uso de força (Ibid.). Os autores acreditam que a maneira mais fácil de se manter a realidade é por meio da conversa.

É por meio das conversas que são instituídas as crenças. Manheim (2007 citado por LEGROS *et al.*, 2007) destaca a diferença entre dois tipos de crença: a ideologia e a utopia. A primeira acontece quando os indivíduos alinham um tipo de pensamento com seus próprios interesses, preservando o *status quo*. A segunda acontece quando há uma pressão por mudança do que está estabelecido. Os indivíduos baseiam suas ações nas representações imaginativas do mundo, que mudam conforme o tempo. Também não é possível pensar que, por estarem inseridos em uma mesma cultura, todos pensarão da mesma maneira. Passado e futuro existem virtualmente no presente.

Na mesma toada, Mauss, também citado por Legros *et al.*, indica que o símbolo tem maior valor que o pensamento, uma vez que o imaginário estende sua influência sobre a vida social já que a consciência é antes “um sistema de contagens simbólicas” que engloba a atividade do espírito e as técnicas do corpo e das propriedades impessoais de onde provêm todos os tipos de autoridade (LEGROS *et al.*, 2007: 84).

Legros *et al.* (2007) lembram o poder dos mitos na construção do imaginário. Os autores citam Bataille e sua crença de que nem a ciência, nem a arte, nem a ação prática são capazes de dar sentido à existência e que os significados que atribuímos aos sentimentos é dado pelos mitos, entendido com ele como a realização de um projeto de destino. O mito só pode se dar na relação com a sociedade.

O sagrado seria o fundamento absoluto da vida social. Nenhum grupo de indivíduos pode, de fato, segundo esta perspectiva, achar sua substância sobre a base única das interações sociais recíprocas comandadas por imperativos materiais e sua tradução sobre o plano da ideologia secular. O conceito de sobressocialização é dado para evocar uma tendência natural de toda a comunidade de sacralizar o máximo possível, a fim de aumentar sua grandeza e sustentar, eficazmente, sua ação e seus projetos (LEGROS *et al.*, 2007: 88-89).

Essa tendência à sacralização, de acordo com Caillois (citado por LEGROS *et al.*, 2007), pode ser passada para líderes políticos. A partir do momento em que eles são sacralizados, suas decisões e atitudes são tidas como infalíveis, estando ele acima das fraquezas humanas. Esse seria um exemplo de como social e simbólico estão intrinsecamente relacionados. Segundo Legros *et al.* (2007), são os símbolos que ajudam na construção da memória coletiva.

### **O papel da comunicação na construção simbólica**

Dada esta realidade, a mídia exerce um papel central na construção dos imaginários. Adriano Duarte Rodrigues (1990) afirma que os meios de comunicação desempenham um papel central na nossa sociedade, para o autor, a instância comunicativa midiática passa a ser mediadora da vida social. Fazendo uma intermediação dos outros campos sociais, o discurso midiático assume uma natureza exotérica, ou seja, constrói-se como um discurso de fácil compreensão dos repertórios dos demais campos simbólicos. Uma das estratégias para atingir esse objetivo é o uso de metáforas. A mídia abarca:

[...] todos os dispositivos, formal ou informalmente organizados, que têm como função compor os valores legítimos divergentes das instituições que adquiriram nas sociedades modernas o direito a mobilizarem autonomamente o espaço público, em ordem à prossecução dos seus objetivos e ao respeito dos seus interesses. (RODRIGUES, 1990: 152)

Braga (2011) aponta três razões pelas quais é possível considerar a mídia como central na sociedade moderna. A primeira delas seria que os meios de comunicação, em especial os audiovisuais, foram os responsáveis para a percepção social de que a sociedade conversa consigo mesma, ou seja, para a objetivação

do objeto comunicação. O segundo ponto elencado pelo autor são os processos comunicacionais provocados pelos meios de comunicação social (MCS), capazes de produções de sentidos compartilhadas por toda a sociedade. Grande parte do que se comunica na contemporaneidade, seja sob o aspecto quantitativo ou de relevância, é feito por meio dos MCS.

Pela primeira vez na história, uma sociedade se dotou de um vasto aparato tecnológico-empresarial-cultural-mítico voltado especificamente para (ou proposto expressamente como sendo para) veiculação de mensagens e para a produção de efeitos de fruição estética ou de entretenimento. Ao mesmo tempo, por sua dimensão, complexidade e diversidade de ações e poder intrínseco, este aparato não pode ser visto como inteiramente a serviço de uma outra determinada ordem de objetivos e processos sociais. (BRAGA, 2011: 68)

Essa produção de mensagens e efeitos faz com que a mídia se aproprie de funções antes pertencentes a outros campos sociais e, para Braga, esse é o terceiro fator que atesta a centralidade midiática. Para o autor, os MCS incluem tudo que conseguem representar em sua narrativa. Ao fazerem isso, os meios penetram nos processos sociais, alterando-os conforme sua própria lógica. Esse conjunto de fatores permite afirmar que vivemos em uma “sociedade de comunicação” ou “sociedade mediática”.

Nesse contexto, Braga (2006, 2011) defende que é necessário ressaltar a interação entre mídia e sociedade, ao contrário do que fazem alguns pesquisadores ao atribuírem aos produtos midiáticos muito mais poder do que de fato possuem. Ou seja, é preciso frisar que não apenas a relação da mídia com os demais campos sociais se alterou, mas também houve mudanças na própria mediação. Atualmente, as práticas interacionais não estão restritas à mídia de massas. Entende-se, agora, o receptor como um sujeito que também é ativo no processo comunicacional. Braga (2012: 36) ressalta que “o surgimento das novas tecnologias crescentemente disponibiliza possibilidades de midiatização para setores ‘não-midiáticos’”. Cria-se, assim, um fluxo contínuo de comunicação, no qual as mensagens são criadas com o foco nas respostas esperadas ou pretendidas.

É importante também enxergar, como Williams (2011), os meios de comunicação como sendo meios de produção. Para o autor, a comunicação é indispensável tanto para as forças produtivas como para as relações sociais, uma vez que, como a sociedade, estão em constante transformação. Para entender a mídia dessa forma é preciso compreender, entre outras coisas, que ela é muito mais do que um dispositivo para troca da informação e mensagens.

Chauí (2006) acredita que os meios de comunicação em massa podem exercer tanto poder econômico quanto ideológico, isso porque são empresas privadas e fazem parte de uma indústria que institui o espaço e o tempo públicos. Para a autora, os meios de comunicação são o centro de disseminação da ideologia capitalista, camuflando-a por meio da ideologia da competência. Esta, por sua vez, consiste em dar a um grupo de pessoas a autoridade de falar sobre determinado tema, sendo a maior delas aquela capaz de interpretar os acontecimentos, ou seja, o comunicador. Segundo Chauí, os meios de comunicação têm:

[...] a capacidade máxima de fazer acontecer o mundo. Ora, essa capacidade é a competência suprema, a forma máxima de poder: o de criar a realidade. E esse poder é ainda maior (igualando-se) ao divino quando graças a instrumentos técnico-científicos, essa realidade é virtual ou a virtualidade é real. O poder ideológico-político se realiza como produção de simulacros. (CHAUÍ, 2006: 78)

Esse pensamento se aproxima do de Bourdieu (1997) quando ele afirma que os poderes, em especial as instâncias governamentais, exercem pressão sobre o jornalismo. Uma das maneiras usadas para tanto são as pressões econômicas,

por exemplo, mas também a restrição de informações. Apesar de estar sujeito a sanções, a legitimidade do campo jornalístico permite que ele influencie outros campos. Ademais, internamente, os jornalistas podem ter mais ou menos autonomia dependendo da posição que ocupam. Bourdieu (1997) acredita que, quando jornalistas fazem parte de dois campos sociais, sua influência se amplia. Para o autor, estar ciente da influência que exerce e da que sofre são essenciais para a transformação social.

### **Brasil: um país de contrastes**

Ao longo dos anos, a sociedade brasileira passou por muitas transformações. Freyre (2004a) foi o primeiro a estudar a construção do Brasil; uma de suas principais marcas é sua visão de que a origem das mazelas nacionais não estaria na miscigenação, mas no modelo de colonização ao qual fomos submetidos, com latifúndios, monocultura e pecuária. Para o autor, o país passou por um período de feudalismo à brasileira. Nesse sistema, o senhor de engenho agrega em suas mãos todos os poderes.

Esse quadro só se altera, segundo Freyre (2004b) com a vinda da família real para o Brasil, em 1808. Esse processo de modernização do país é tratado por Freyre como a chegada do Estado e, assim como a abertura dos portos (ou chegada do capitalismo), deu início à Revolução Burguesa no Brasil. O autor aponta que nesse momento os brasileiros passaram a seguir modelos franceses e ingleses em vez dos portugueses.

Entretanto, diferente do que ocorreu nos países europeus, aqui primeiro mudaram-se as instituições e depois, os valores. O patriarca, acostumado ao domínio completo sobre os filhos, a esposa e os escravos, perdeu seus poderes paulatinamente ao longo do século XIX, momento no qual, para o autor, as mulheres tiveram seu lado romântico despertado e os jovens garotos passaram a ser valorizados.

Já Holanda (1987) vê nossa origem portuguesa como a grande mazela brasileira. Os portugueses instauraram entre nós uma civilização de raízes rurais, na qual as cidades, diferentemente de todos os outros lugares do mundo, são dominadas pelas propriedades rurais, já que não existe uma burguesia urbana independente. Os Senhores de Engenho eram a mola da riqueza e do poder na colônia, o que gerou uma predominância do privado sobre o público.

Essa é uma das principais características apontadas por Holanda (1987) que provocaram nosso fracasso. Seríamos homens cordiais, ou seja, pessoas regidas por sentimentos e emoções no lugar na razão. Essa predisposição para o lado sentimental foi levada aos órgãos estaduais, dando origem ao patrimonialismo.

A visão desses dois autores é criticada por Souza (2009), para ele, as ideias de Freyre tomaram conta do senso comum, fazendo crer que os brasileiros são capazes de unir os contrários, sendo o povo do encontro cultural, da unidade e da diversidade. Enquanto Holanda teria tomado conta do que pensam os acadêmicos sobre o Brasil: um povo regido pela emoção e não pela racionalidade.

Souza (2009) acredita que a identidade nacional brasileira fez com que nos imaginemos com autocomplacência. Criou-se, para o autor, uma fantasia compensatória que nos torna cegos aos problemas atuais. Dessa forma, apaga-se a divisão de classes e seus conflitos. Ao fazermos isso, somos incapazes de crescer, estando condenados a seguir convenções ideológicas cegamente.

Schwarcz e Starling (2018) defendem uma visão nem tão pessimista nem tão otimista do Brasil, para as autoras, o país é marcado por contrastes. Ao mesmo tempo que é sim um lugar onde se predominou a mistura de etnias e culturas, também é uma nação

fundada na violência. Como apontava Freire, existem diferenças entre o racismo no exterior e o nacional. Aqui, segundo Schwarcz e Starling (2018) há uma porosidade na fronteira das cores. É por essa razão que ocorre um embranquecimento daqueles que estão em classes sociais superiores e vice-versa, mesmo que a realidade biológica não seja correspondente. Essa porosidade é acentuada pela intensa mestiçagem que caracteriza o Brasil. “Construída na fronteira, a alma mestiça do Brasil – resultado de uma mistura original entre ameríndios, africanos e europeus –, é efeito de práticas discriminatórias já centenárias, mas que, ao mesmo tempo, levaram à criação de novas saídas” (SCHWARCZ; STARLING, 2018: 15).

Entretanto, ao invés de reconhecermos quem somos e buscarmos essas saídas, as autoras explicam, assim como já haviam dito Lima Barreto e Sérgio Buarque de Holanda, que os brasileiros querem negar quem são e esperar por soluções milagrosas. Uma das formas de fazê-lo seria colocar nossa identidade sempre em xeque.

Ainda assim, as autoras acreditam que algumas percepções do senso comum do que é ser brasileiro devem mudar. Elas criticam a abordagem que nos coloca como um povo pacífico e avesso à violência, o que seria ignorar o fato de que o Brasil, ainda que tenha uma forte presença da desigualdade social, também “luta com tenacidade para construir valores republicanos e cidadãos” (Ibid.: 18).

Na visão de Brasil das autoras, somos um país onde reina a dualidade. Nossa construção se baseou no sistema escravocrata, no qual a violência era predominante assim como a luta por liberdade. Na ditadura de Vargas não havia liberdades individuais, mas houve um avanço nos direitos sociais, uma das provas de que aqui se valoriza os direitos sociais em detrimento dos direitos políticos. Essas experiências fizeram do Brasil um lugar ambíguo, onde violência e democracia convivem lado a lado.

### **Eliane Brum**

Eliane Brum é uma das mais reconhecidas jornalistas brasileiras, com textos publicados em veículos nacionais e internacionais. Por 11 anos trabalhou no jornal gaúcho Zero Hora, para o qual escreveu os textos que deram origem, mais tarde, ao livro *A vida que ninguém vê*.

Durante 10 anos, Eliane foi repórter da *Revista Época*, em São Paulo. A partir de 2010, ela passou a atuar como *freelancer* e, desde 2013, assina uma coluna quinzenal no site do jornal *El País*. Ao longo de sua carreira, escreveu seis livros, sendo cinco deles de não ficção. Como jornalista, recebeu mais de 40 prêmios.

Com um olhar que enxerga o invisível aos olhos comuns, Brum fez reportagens que dão lugar de notícia a temas que seriam ignorados pelos noticiários, chamados por ela de desacontecimentos.

O que esse olhar desvela é que o ordinário da vida é o extraordinário. E o que a rotina faz com a gente é encobrir a verdade, fazendo com que o milagre do que cada vida é se torne banal. [...] cada Zé é um Ulisses. E cada vida uma Odisseia. (BRUM, 2006: 187)

Rozendo e Mega (2014) comparam o olhar da jornalista ao de João do Rio, para os autores, os dois funcionariam de maneira complementar. Ele fazendo um “diagnóstico” da miséria e ela trazendo a esperança de que um dia todos serão vistos como iguais. Ambos com o olhar voltado para aqueles que não têm espaço nos noticiários e reportando suas realidades de maneira distinta da que é vista nos jornais diários.

Eles não se prendem à objetividade e à imparcialidade jornalística, tanto que muitas de suas narrativas são escritas em primeira pessoa. Além disso, possuem

formas de relato que humanizam os personagens ao expor seus sentimentos, medos e aflições; enxergando-os como protagonistas e não como “coisas”. (ROZENDO; MEGA, 2014: 14)

Mais inovador ainda, para Fonseca (2013), é falar do outro usando o eu. A pesquisadora explica que Eliane Brum, em suas reportagens, quebrou as barreiras impostas pelo Positivismo ao jornalismo. Eliane Brum não esconde sua parcialidade. A autora observa que a jornalista, muitas vezes, utiliza a primeira pessoa, dando voz ao outro por meio de seu olhar, ela é apenas uma testemunha que dá o depoimento do que aconteceu com o outro.

Contudo, o trabalho de Brum mudou significativamente, em especial no ano de 2019, quando se dedicou a falar mais sobre o contexto político brasileiro. Um dos indicativos dessa mudança foi sua nomeação e vitória no prêmio Comunique-se 2019 na categoria “Nacional – mídia escrita”, destinado a jornalistas que atuem na editoria de política nacional. Em 2018 ela havia ganhando o mesmo prêmio na categoria “Colunista de opinião”<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Informações disponíveis em: [https://brasil.elpais.com/brasil/2018/09/12/politica/1536703299\\_432497.html](https://brasil.elpais.com/brasil/2018/09/12/politica/1536703299_432497.html) e <https://premio.comunique-se.com.br/ShowMateria.aspx?idMateria=vPDeoYodhdPm86ZQyVwUxg==>. Acesso em: 22 jan. 2019.

Nesse contexto, este artigo se propõe a fazer uma análise de conteúdo aos moldes de Bardin (2011) das colunas publicadas por Eliane Brum ao longo do ano de 2019. O objetivo é averiguar qual imagem a autora constrói do país e se ela é condizente ou destoante da imagem apresentada pelos pensadores apresentados neste artigo. As principais categorias a serem avaliadas serão a violência, a emoção e a passividade no Brasil.

### Como Brum olha o Brasil

Um dos primeiros pontos a serem observados é que o Brasil é um tópico constante das colunas de Eliane Brum. O nome do país, bem como os termos brasileiro ou brasileiros, foram utilizados em todas as colunas analisadas. Outra recorrência comum a todos os textos é a referência ao presidente da república, que também é citado em todas as colunas publicadas por Brum em 2019.

Com o fim de exemplificar a imagem retratada pela jornalista ao longo de seus textos, foram selecionadas cinco colunas escritas por Eliane Brum para o *El País* em 2019. Essa seleção foi feita com base em uma análise quantitativa do uso dos termos Brasil e brasileiro(s), portanto, foram selecionados os textos com maior proporção entre a recorrência das palavras e o número de total de parágrafos. Assim, serão feitas análises qualitativas dos seguintes artigos: “Ei, Bolsonaro, até o pênis está diminuindo”, de 20 de junho, com 26 menções em 23 parágrafos; “O ‘mártir’ governa”, de 25 de abril, com 20 menções em 18 parágrafos; “Bolsonaro (des)governa o Brasil pelo Twitter”, de 7 de março, com 18 menções em 21 parágrafos; “Quem mandou matar Marielle? E por quê?”, de 14 de março, com 46 menções em 55 parágrafos e “Bolsonaro manda festejar o crime”, de 28 de março, com 34 menções em 42 parágrafos.

No texto que mais menciona os termos chave, “Ei, Bolsonaro, até o pênis está diminuindo”, Eliane Brum tenta chamar a atenção do presidente da república. Ela questiona seus leitores se alguém poderia informar Jair Bolsonaro de que uma pesquisa feita na Itália comprova que um agrotóxico proibido no mundo, mas liberado no Brasil, afeta o pênis, deixando-o menor e mais fino, além de diminuir a fertilidade masculina e aumentar a presença de hormônios femininos nos homens.

A chamada feita pela jornalista questiona o fato de Bolsonaro não se importar com o aumento da liberação de agrotóxicos feita em seu governo em níveis, segundo ela, nunca antes vistos. Em contrapartida, o chamado “antipresidente” se importaria com o tamanho do pênis de japoneses, por exemplo. Aqui, como escreveu Holanda (1987) observamos uma presença da esfera privada na vida pública, ressaltada pela jornalista ao escolher essa abordagem. Também se observa no texto de Brum um exemplo de como a emoção rege o brasileiro, como afirma o pesquisador.

O bolsonarismo tem intoxicado o Brasil de tantas maneiras. As relações interpessoais foram envenenadas, as redes sociais estão contaminadas, as pessoas sentem o ódio como um sintoma de uma doença persistente. A violência da eleição, seguida pelo governo que mantém o clima de guerra civil como estratégia de ocupação de poder, têm causado efeitos profundos na saúde física e mental das pessoas. Como o Brasil se colocou além das metáforas, porém, é preciso acordar em pé para o fato de que o governo Bolsonaro está também – e literalmente – envenenando a população. (BRUM, 2019e)

Escreve Eliane Brum, em um parágrafo que pode ser visto como um resumo que do que a jornalista tem tentado fazer com seus textos: denunciar o que ela enxerga como envenenamentos cotidianos infligidos pelo governo sobre a população que se materializa na forma de ódio e violência.

Também é possível perceber a crença de que no Brasil as emoções prevalecem perante a razão no texto “Bolsonaro (des)governa o Brasil pelo Twitter”. Segundo a jornalista, o presidente não governa pela razão, com planos e metas, mas com a emoção, ou com “urros de quem pode urrar nas redes sociais” (BRUM, 2019a).

Outro dos argumentos usados pela autora para provar uma presença da emoção no governo é a relação familiar de Bolsonaro que se mistura à administração do país. Esse governo familiar é comparado por Brum a uma monarquia, em especial no âmbito digital, espaço no qual o pai compartilha e legitima o que os filhos dizem no Twitter. A autora defende que a gestão de Bolsonaro não é hábil, mas que ele se mantém no poder pela sua popularidade, posição esta que, acredita Brum, tentará ser mantida a qualquer custo, inclusive a manutenção da crise que assola o país.

Poderia ser uma contradição. Afinal, se a situação do Brasil não melhorar, não há popularidade que se mantenha. É preciso perceber, porém, que Bolsonaro faz parte de um fenômeno contemporâneo: as escolhas são determinadas pela fé, não pela razão. [...] As eleições e o cotidiano têm sido determinados por uma interpretação religiosa da realidade. A adesão pela fé é um fenômeno mais amplo e não necessariamente ligado a um credo, já que há muitos ateus que se comportam como crentes. E não só na política, mas em todas as áreas da vida. Esta é a marca deste momento histórico. (BRUM, 2019a)

Brum relata que até o carnaval foi atacado por Bolsonaro, que tentou associá-lo a indecência ao divulgar no Twitter um vídeo de um ato sexual que teria ocorrido durante um bloco. Para a jornalista, a postagem do vídeo é uma violência. Porém, apesar das fraturas que assolam o país, o Carnaval, segundo Brum, ainda é um ponto de união e reafirmação da identidade nacional, “esta que mostrou mais uma vez neste Carnaval o quanto pode ser transgressora, contraditória e insurreta” (BRUM, 2019a). Neste ponto, Brum converge com o discurso de Schwarcz e Starling (2018): o Brasil como um lugar de violência e resistência.

Entretanto, em “Quem mandou matar Marielle? E por quê?” a autora parece acreditar na prevalência da violência. Nos primeiros parágrafos do texto, Eliane Brum relembra as circunstâncias em que ficou sabendo da morte de Marielle Franco. Ela estava na Amazônia, mais especificamente no Pará, voltando da cidade onde a irmã Dorothy Stang fora assassinada em 2005, e também o padre Paulo Sérgio Almeida Nascimento, dias antes de Marielle. O homicídio do religioso é sintoma do aumento de violência ocorrido na região desde 2015, de acordo com o relato de Brum, violência esta que também chegava às periferias urbanas do país.

Essas mortes expressavam também como o Brasil arcaico, aquele que ganhou uma imagem eloquente no retrato oficial do primeiro ministério de Michel Temer (PMDB) – branco, masculino e reprodutor das oligarquias políticas – esmagava o Brasil insurgente que tinha avançado nos últimos anos, aquele que deslocava os lugares dos centros e das periferias, confrontava o apartheid racial não oficial, rompia com os binarismos de gênero, enfrentava o patriarcado com cartazes e peitos nus. (BRUM, 2019b)

Brum defende em seu texto que o assassinato de Marielle Franco, uma vereadora eleita, vai além da violência e dos genocídios com os quais o Brasil já convive. A jornalista escreve que desde 2014 tem usado muito a palavra “esgarçado” para definir o Brasil, mas o tecido social está rasgado demais para ser remendado.

Brum chegou a acreditar que um Brasil também morreria com Marielle. Neste texto, contudo, ela defende que, na verdade esse Brasil de múltiplas identidades representado pela vereadora carioca morreu em 2016, com a abertura do impeachment de Dilma, especialmente com o voto de Bolsonaro na Câmara. A jornalista relata que o então deputado fez apologia ao crime de tortura e não sofreu as consequências previstas em lei, sendo, assim, alçado à representante das “forças arcaicas” e alguém com grandes chances de se tornar presidente da República. Assim, percebe-se que, como Freyre (2004b), Brum acredita que as instituições no Brasil não são sólidas.

Essa crença é reforçada em “Bolsonaro manda festejar o crime”. Neste texto, Eliane Brum comenta a tentativa de Bolsonaro de celebrar o dia em que a ditadura militar se estabeleceu no Brasil. Para a jornalista isso significa que “uma tentativa de fraudar a história, apagando os crimes cometidos pelos agentes do Estado, está em curso” (BRUM, 2019c). Na visão de Brum, ao celebrar a violência e a opressão que caracterizaram a ditadura, Bolsonaro dá provas de que o Brasil de hoje trilha caminhos antidemocráticos.

Para comprovar seu argumento de que o país está se tornando um lugar de autoritarismo, a jornalista relata que opositores de Bolsonaro, chamado por ela de “antipresidente”, foram forçados a deixar o Brasil. Eliane Brum também usa falas de Bolsonaro para comprovar sua tendência à violência, como seu voto na abertura do impeachment de Dilma – quando saudou Brilhante Ultra, um conhecido torturador da ditadura –, ou quando disse em uma entrevista que o regime militar deveria ter matado 30 mil pessoas, e ainda o momento em que o então candidato ameaçou levar seus opositores para uma base da Marinha onde se torturava pessoas e se desovava cadáveres. Brum enfatiza que as atitudes e falas de Bolsonaro são tidas como aceitáveis no Brasil, coisa que não acontece em outros países. No Chile, a população protestou contra a vinda do presidente brasileiro.

Diante dos protestos, Bolsonaro afirmou: “Protestos assim existem onde quer que eu vá, mas o importante é que, no meu país, fui eleito por milhares de brasileiros”. Milhões, já que devemos respeitar os números. Para os brasileiros que o elegeram, a sugestão de que os ossos das mais de 200 pessoas desaparecidas do regime estão na boca de um cachorro foi – e continua sendo – aceitável. Não sentem nenhuma empatia pelos pais, mães, maridos, esposas e filhos que não têm sequer um túmulo onde chorar suas perdas. E que foram torturados por essa imagem de absoluto desrespeito. Mostram-se incapazes de compreender que um dia poderão ser os ossos de suas mães ou de seus filhos na boca do cachorro. Já os chilenos têm espanto. E têm vergonha. Vergonha por nós que aceitamos o inaceitável. (BRUM, 2019c)

Enquanto isso, no Brasil, as instituições não se demonstram fortes, na visão de Brum, perante as ameaças à democracia, nem seus adversários apresentam projetos para se oporem aos de Bolsonaro. Neste contexto, segundo Brum, a violência tende a se expandir e o ódio seguirá sendo o combustível do governo.

Brum opina que a apatia dos que são contrários a Bolsonaro não pode permanecer. Ela lembra que nem mesmo os estadunidenses ultradireitistas apoiam Bolsonaro, e incentiva que o povo brasileiro siga exemplos internacionais como Nadya Tolokonnikova, a artista russa que enfrentou a ditadura de Putin, e Greta Thunberg, a adolescente sueca que é ativista do clima. Para a jornalista os brasileiros estão inertes, à espera do que virá, reforçando a tese de Holanda (1987) de que o brasileiro nega quem é e espera por um milagre.

Em “O ‘mártir’ governa”, trata com ironia esse ponto. O texto parte da repercussão que gerou um dos vídeos de Olavo de Carvalho, no qual o “guru” do presidente aponta que Bolsonaro é impedido de governar pelos militares e por aqueles que não são tão bem-intencionados e limpos quanto ele. Brum também usa o termo “mártir”, adotado por Olavo de Carvalho, de forma irônica, para criticar ações do presidente, como acontece no parágrafo abaixo:

Na semana passada, o Mártir promoveu um encontro transmitido em uma “live” nas redes sociais, com indígenas escolhidos a dedo, onde assegurou, mais uma vez, que eles são humanos como ele. “Com todo o respeito, alguns querem que vocês fiquem na terra indígena como se fossem um animal pré-histórico. Não é pré-histórico não, vocês são seres humanos. Na minha cabeça tem exatamente o que tem na tua cabeça, o teu coração é igual ao meu coração”, garantiu. Aparentemente os indígenas tinham dúvidas sobre se eram humanos ou não até o Mártir, magnânimo como todo Mártir, esclarecer. (BRUM, 2019)

A estratégia da ironia também é usada na frase: “Mas o Brasil continua sendo uma democracia”, utilizada para finalizar cinco dos 18 parágrafos do texto. A expressão é usada para encerrar parágrafos ou sequências de parágrafos nos quais Brum descreve ações do governo que considera antidemocráticas, um dos focos da jornalista são as questões ambientais. Variações da frase são usados por outras sete vezes, demonstrando a insatisfação de Brum com o governo que considera autoritário.

### Considerações finais

Ao longo da análise dos textos, pudemos perceber que o Brasil é um tema caro à Eliane Brum e que a visão do país e seus habitantes expressa pela autora se aproxima em vários pontos às visões clássicas. Em primeiro lugar, observa-se que a jornalista fala constantemente das emoções que influenciam no governo, em especial o ódio. Essa percepção está de acordo com o que escreveu Sérgio Buarque de Holanda, que classificou os brasileiros como sendo cordiais, ou seja, que agiam com base nos sentimentos no lugar da razão.

Também como Holanda (1987), Brum observa um Brasil que não age frente aos seus problemas, preferindo ignorá-los, fingir que não existem. Há também uma percepção de que o privado está presente na vida pública do brasileiro quando Brum relata a constante interferência da família do presidente nas ações do governo. Ao mesmo tempo que Brum vê o patrimonialismo apontado por Holanda, ela também vê uma sociedade patriarcal, como descrita por Freyre (2004a, 2004b).

Nas colunas da jornalista, o presidente da república é citado em todos os textos e, embora ela critique sua habilidade como governante, ela associa sua liderança à de um monarca quando chama seu governo de bolsomonarquia. Essa associação condiz com a descrição de Freyre do poder dos senhores de engenho e a forma feudal com que governavam o país.

Contudo, Brum discorda de Freyre quando o assunto é a violência. Neste ponto ela se aproxima dos estudos de Schwarcz e Starling (2018). A jornalista retrata um Brasil onde reina a desigualdade social, no qual a violência está presente principalmente contra indígenas, negros e nas áreas periféricas. Ela também descreve o país como sendo um lugar de diversidade e capaz de resistência, de insurreição.

Brum parece acreditar que o Brasil está perdendo pontos de sua identidade, ao escrever que o Carnaval seria um dos únicos pontos que ainda nos une como brasileiros. Essa desunião seria, de acordo com ela, fruto da administração de Bolsonaro, que ela classifica como autoritária e antidemocrática. A jornalista clama para que os brasileiros se unam em oposição a esse movimento. Contudo, de acordo com Schwarcz e Starling (2018), o Brasil tem uma longa tradição de ditaduras e costuma priorizar os direitos sociais, abrindo mão dos direitos políticos.

Eliane Brum parece unir, em seus textos, parte de todas as visões sobre o Brasil estabelecida pelos pensadores do país. O Brasil de Brum é movido pelas emoções e assolado pela violência. Ele se compara a outras nações e busca por sua identidade. Em seu retrato, os brasileiros são capazes tanto da inércia quanto da rebeldia. Brum retrata um Brasil de frágeis instituições que estão ameaçadas por um autoritarismo que mescla ditadura e monarquia, um país que, para ela, precisa seguir exemplos do estrangeiro e lutar para não perder direitos. O Brasil de Brum é um lugar de violência e resistência.

### Referências

- A UM ano do pleito. *Folha de S.Paulo*, 2017. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/opiniaio/2017/10/1923239-a-um-ano-do-pleito.shtml>. Acesso em: 4 abr. 2018.
- BALTHAZAR, R. Reação da economia freia perda de popularidade de Bolsonaro, diz Datafolha. *Folha de S.Paulo*, 2019. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/poder/2019/12/reacao-da-economia-freia-perda-de-popularidade-de-bolsonaro-diz-datafolha.shtml>. Acesso em: 30 jan. 2020.
- BARDIN, L. *Análise de conteúdo*. São Paulo: Edições 70, 2011.
- BERGER, P.; LUCKMANN, T. *A construção social da realidade*. Petrópolis: Vozes, 1998.
- BOURDIEU, P. *Sobre a televisão*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.
- BRAGA, J. L. Constituição do campo da comunicação. *Verso e Reverso*, São Leopoldo, v. 25, n. 58, 2011.
- BRUM, E. *A vida que ninguém vê*. Porto Alegre: Arquipélago, 2006.
- BRUM, E. Bolsonaro (des)governa o Brasil pelo Twitter. *El País*, 2019a. Disponível em: <http://bit.ly/2IYY6zD>. Acesso em: 2 jan. 2020.
- BRUM, E. Quem mandou matar Marielle? E por quê?. *El País*, 2019b. Disponível em: <http://bit.ly/2XUbo3D>. Acesso em: 2 jan. 2020.
- BRUM, E. Bolsonaro manda festejar o crime. *El País*, 2019c. Disponível em: <http://bit.ly/2HHKGXh>. Acesso em: 2 jan. 2020.
- BRUM, E. O “mártir” governa. *El País*, 2019d. Disponível em: <http://bit.ly/2IFqHZs>. Acesso em: 2 jan. 2020.
- BRUM, E. Ei, Bolsonaro, até o pênis está diminuindo. *El País*, 2019e. Disponível em: <http://bit.ly/2ZtvOjU>. Acesso em: 2 jan. 2020.
- CHAUÍ, M. *Simulacro e poder: uma análise da mídia*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2006.
- FONSECA, I. A. Guinada subjetiva no jornalismo: um olhar opaco em direção às narrativas da repórter Eliane Brum. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 36., 2013, Manaus. *Anais [...]*. Manaus: Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação, 2013. p. 1-15. Disponível em: <https://bitly.com/ouhlf>. Acesso em: 3 ago. 2016.
- FREYRE, G. *Casa grande & senzala: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal*. 49. ed. São Paulo: Global, 2004a.

FREYRE, G. *Sobrados e mocambos*: decadência do patriarcado e desenvolvimento do urbano. 49. ed. São Paulo: Global, 2004b.

HOLANDA, S. B. *Raízes do Brasil*. 19. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1987.

LEGROS, P. et al. *Sociologia do imaginário*. Porto Alegre: Sulina, 2007.

LIMA, V. A. Sete teses sobre mídia e política no Brasil. *Revista USP*, São Paulo, n. 61, p. 48-57, 2004.

RODRIGUES, A. D. *Estratégias da comunicação*: questão comunicacional e formas de sociabilidade. Lisboa: Presença, 1990.

ROZENDO, S.; MEGA, V. M. A humanização dos relatos em João do Rio e Eliane Brum: observação e consonância que perpassam o tempo. *In*: ENCONTRO REGIONAL SUDESTE DE HISTÓRIA DA MÍDIA – “MÍDIA E MEMÓRIAS DO AUTORITARISMO”, 3., 2014, Rio de Janeiro. *Anais [...]*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2014. Disponível em: <https://bityli.com/R3ZRX>. Acesso em: 2 ago. 2016.

SCHOSSLER, A. Brasil vive crise democrática, aponta estudo. *DW*, 2020. Disponível em: <https://p.dw.com/p/3X2AE>. Acesso em: 30 jan. 2020.

SCHWARCZ, L. M.; STARLING, H. M. *Brasil: uma biografia*. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

SOUZA, J. *Ralé brasileira*: quem é e como vive. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2009.

TRAQUINA, N. *O estudo do jornalismo no século 20*. São Leopoldo: Ed. Unisinos, 2001.

WILLIAMS, R. *Cultura e materialismo*. São Paulo: Ed. Unesp, 2011.

# O impeachment de Dilma Rousseff (PT) no telejornalismo: o uso da narrativa jurídica no Jornal Nacional

**Carla Montuori Fernandes**

Doutora em Ciências Sociais pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC/SP). É docente titular do programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Paulista (Unip).

E-mail: carla\_montuori@ig.com.br

**Tamiris Artico**

Mestre em Comunicação pela Unip. É coordenadora auxiliar dos cursos de Pós-Graduação em Psicologia Organizacional, MBA em Gerenciamento de Departamento Pessoal e MBA em Engenharia Logística da Unip.

E-mail: tamiris.artico@hotmail.com

**Luiz Ademir de Oliveira**

Doutor e Mestre em Ciência Política pela Sociedade Brasileira de Instrução (SBI/IUPERJ). Atua como docente do curso de Comunicação Social do Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF).

E-mail: luizoli@ufsj.edu.br

**Resumo:** O artigo teve o objetivo de analisar a narrativa jurídica do impeachment abordada pelo Jornal Nacional (JN), da Rede Globo, e qual tipo de enquadramento foi dado às reportagens enquanto ocorria o processo de afastamento da ex-presidente Dilma Rousseff, do Partido dos Trabalhadores (PT). A hipótese inicialmente levantada foi a de que o JN privilegiou uma narrativa em que favorecia a aprovação do impeachment da ex-presidente Dilma e desqualificava sua imagem. Como metodologia para este estudo, recorreu-se à análise de enquadramento e de conteúdo.

**Palavras-chave:** Impeachment; Jornal Nacional; Crime de Responsabilidade; Dilma Rousseff; Enquadramento.

**The impeachment of Dilma Rousseff (PT) in telejournalism: the use of legal narrative in Jornal Nacional**

**Abstract:** This article analyzed the legal narrative of the impeachment addressed by the Jornal Nacional of Rede Globo and what was the framework used in the reports while the process of removal of former President Dilma Rousseff (PT) was taking place. The initial hypothesis raised was that the JN favored a narrative involving the approval of the impeachment of former president Dilma and disqualified her image. As a methodology, the frame analysis and content analysis was used.

**Keywords:** Impeachment; Jornal Nacional; High Crimes and Demeanors; Dilma Rousseff; Framework.

## Introdução

Este trabalho busca analisar o uso da narrativa jurídica durante o processo de impeachment da ex-presidente Dilma Rousseff (PT) pela mídia televisiva, com o intuito de entender qual foi o enquadramento conferido pelo Jornal Nacional, da emissora Globo, sob o crime de responsabilidade fiscal. Diante disto, descreve-se a trajetória do processo de impeachment no Brasil, identificando e discutindo os conceitos jurídicos trazidos nas notícias analisadas sobre o impeachment no período de 17 de abril a 31 de agosto de 2016, analisando qual narrativa foi a predominante na abordagem do Jornal Nacional durante as votações na Câmara dos Deputados e no Senado Federal.

O termo “impeachment”, expressão inglesa que designa impedimento ou destituição de mandato de autoridades públicas que estejam envolvidas em crime de responsabilidade, é uma prerrogativa presente da Constituição da República Federativa do Brasil (BRASIL, 1988). O início do processo é, em geral, de iniciativa política, cujas condução e consolidação ocorrem na esfera legislativa. O impeachment é um instituto misto, de natureza tanto jurídica quanto política, e como tal deve ser analisado. No Brasil, a legislação indica que o presidente somente poderá ser impedido de continuar a exercer sua função e ser destituído do cargo quando as denúncias de crime forem julgadas procedentes pelo Poder Legislativo, ou seja: pela Câmara dos Deputados e pelo Senado Federal, de forma sequencial e dependente.

A discussão sobre o início de um processo de impeachment da presidente do Brasil ganhou extensa repercussão no cenário político brasileiro desde que Dilma Rousseff (PT) assumiu o segundo mandato presidencial, em janeiro de 2015. As acusações de envolvimento em transações ilícitas da Petrobras, compreendendo corrupção ativa, lavagem de dinheiro, ações de irresponsabilidade fiscal e fraude eleitoral, disputavam o rol de ações passíveis de denúncias na agenda midiática. O processo de impedimento, contudo, teve início por suposto crime de responsabilidade, a partir de um pedido protocolado na Câmara dos Deputados, em 17 de setembro de 2015, pelos juristas Miguel Reale Júnior, Hélio Bicudo e Janaina Paschoal.

O reforço à tese de impeachment por crime de responsabilidade veio com o anúncio da reprovação das contas públicas de 2014, pelo Tribunal de Contas da União, em 7 de outubro de 2015. Em 21 de outubro, os mesmos juristas apresentaram outro pedido de impeachment, dessa vez apoiado em decretos presidenciais que aumentavam as despesas do governo sem a devida aprovação pelo Congresso. Os pedidos dos juristas não foram os únicos, mas representavam os de maior apelo político e serviram aos interesses do então presidente da Câmara dos Deputados, Eduardo Cunha, do partido Movimento Democrático Brasileiro (MDB, antigamente PMDB), que estava sendo julgado no Conselho de Ética da Casa por quebra de decoro parlamentar.

Diante da controvérsia em torno do chamado crime de responsabilidade por parte da ex-presidente Dilma, os veículos de comunicação encamparam uma batalha para inserção do tema impeachment no cotidiano nacional, aumentando os contraditos do processo na esfera jurídica. Nesse sentido, pretende-se responder como um tema de extensa envergadura foi enquadrado pela mídia brasileira – em específico pelo Jornal Nacional. Para efeito de análise, deve-se considerar que a televisão, segundo Sodré (2006: 109), possui a capacidade de arrastar o sujeito “a uma espécie de errância cognitiva, em que são velozes e contingentes os procedimentos de leitura ou de atenção”. Na mesma linha, Bourdieu (1997) aponta a interferência do jornalismo no campo político, cultural, científico e, especialmente, na esfera jurídica, ao identificar que inúmeros processos sensacionalistas são arbitrados pela mídia. Como exemplo, Fernandes (2015) aponta os desdobramentos da cobertura espetacular do processo do impeachment da ex-presidente pelos meios de comunicação.

Ademais, a televisão e o telejornalismo têm um papel importante no que se refere à influência no campo político, social e cultural. Segundo o ranking Top 10 dos programas mais assistidos, por emissora, das 15 praças regulares, analisado pela Kantar Ibope Media, o JN é, de fato, o telejornal de maior audiência da televisão brasileira (SILVA; BOAVENTURA, 2018). A pesquisa também se torna relevante diante da visibilidade do tema na esfera televisiva e da importância da Constituição Federal na regulamentação da democracia brasileira.

Além disso, é preciso destacar que, durante todo o processo de impeachment, os meios de comunicação atuaram como os principais mediadores do discurso jurídico, construindo uma imagem do campo e de seus agentes. Isto posto, procura-se responder qual foi o enquadramento conferido ao processo de impeachment pelo Jornal Nacional e como o telejornal utilizou-se da narrativa jurídica abordada no decurso do evento, que se concretiza em agosto de 2016. Dessa maneira, o presente estudo tem como objeto as reportagens do Jornal Nacional, desde o período da abertura do processo de impeachment na Câmara dos Deputados, no dia 17 de abril de 2016, até a finalização do processo, com a votação final no Senado Federal, em 31 de agosto de 2016. Para realização desta pesquisa, utiliza-se a metodologia do enquadramento com base nos estudos de Mauro Porto (2001, 2002, 2004), enquanto a análise de conteúdo auxilia a interpretação dos resultados (BARDIN, 2011).

### **Controversas jurídicas do impeachment**

Em outubro de 2015, o Tribunal de Contas da União (TCU) rejeitou as contas do governo Dilma Rousseff por causa das chamadas pedaladas fiscais – que nada mais são do que uma prática que consiste no atraso do repasse de verba a bancos públicos e privados, amenizando a situação fiscal do governo, e que, por isso, apresenta melhores dados para o mercado financeiro.

A Lei Complementar nº 101, de 4 de maio de 2000 (LRF), dispõe sobre normas das finanças públicas (BRASIL, 2000). Essa lei foi baseada em grande parte pela Constituição Federal de 1988, que, em seu artigo nº 85, preconiza o que seriam os crimes de responsabilidade cometidos pelo presidente da república. Segundo o artigo, são crimes de responsabilidade os atos do chefe de Estado que atentem contra a Constituição Federal e, especialmente, contra:

- I – a existência da União;
  - II – o livre exercício do Poder Legislativo, do Poder Judiciário, do Ministério Público e dos Poderes constitucionais das unidades da Federação;
  - III – o exercício dos direitos políticos, individuais e sociais;
  - IV – a segurança interna do País;
  - V – a probidade na administração;
  - VI – a lei orçamentária;
  - VII – o cumprimento das leis e das decisões judiciais.
- (BARROSO; ARAÚJO JÚNIOR, 2016: 95)

O impeachment de Dilma teve como embasamento jurídico os três últimos incisos: “probidade na administração”, “lei orçamentária” e “cumprimento das leis e das decisões judiciais”. Como ponto central, tem-se a prática das chamadas pedaladas fiscais – como se a ex-presidente tivesse agido contra a lei orçamentária. A linha de pensamento de quem defendeu o impeachment teve o seguinte embasamento: reter recursos destinados a bancos oficiais é o mesmo que tomar de empréstimo (linguagem comum) recursos daquelas instituições bancárias; isto é, equivale a efetuar uma operação de crédito, incidindo na afronta ao artigo nº 36 da LRF: “é proibida a operação de crédito entre uma instituição financeira estatal e o ente da Federação que a controle, na qualidade de beneficiário do empréstimo” (BRASIL, 2000, art. 36). Não obstante, a retenção de recursos destinados aos bancos não pode configurar operação de crédito já que o Governo

<sup>1</sup> Tesouro Nacional representa o conjunto dos meios financeiros que o país tem à sua disposição.

Federal não firmou nenhum contrato de operação de crédito com as instituições. Além disso, não se pode confundir dívida da União com verbas orçamentárias que se concentram no Tesouro Nacional<sup>1</sup>.

Com base no Plano PluriAnual (PPA), responsável por estabelecer o plano para os próximos quatro anos do governo, e na Lei de Diretrizes Orçamentárias (LDO), que define as metas e prioridades para o próximo ano, a Lei Orçamentária Anual (LOA) é elaborada, definindo o orçamento propriamente dito, as receitas e as despesas estimadas para o ano seguinte. Portanto, a LOA não é uma contração de dívida da União com as instituições financeiras; ela prevê a melhor destinação do gasto do erário público, que pertence à sociedade como um todo, e que deve ser direcionado da forma que melhor convier para o momento do país.

Um crime não pode ser definido por decorrência dessas retenções do dinheiro previamente destinado a um ente financeiro (HARADA, 2015). Conforme Harada (2015), mesmo que essas retenções caracterizassem crime contra a lei orçamentária e, automaticamente, contra a Lei de Responsabilidade Fiscal (BRASIL, 2000), ainda assim não configuraria crime de responsabilidade à luz de seu artigo 36 uma vez que a LRF caracteriza o crime contra as finanças públicas e, apesar da semelhança semântica, nada tem a ver com crimes de responsabilidade estabelecidos na Lei nº 1.079, de 10 de abril de 1950, que define a configuração dos crimes de responsabilidade.

O inciso que mais se aproxima das conjecturas trazidas pelo artigo 10 da Lei nº 1.079 é o 4: “Infringir, patentemente, e de qualquer modo, dispositivo da lei orçamentária” (BRASIL, 1950). Isso porque, ainda que houvesse a infração, para existir crime de responsabilidade precisaria existir dolo, que, na linguagem jurídica, significa má fé. As ações de um presidente da república não podem ser recebidas de maneira simplesmente culposa; precisa ocorrer, porém, uma contradição entre a vontade da pessoa que comete a infração, o fato e a vontade da legislação vigente. As atitudes de um administrador público também devem requerer o adiamento do julgamento para a produção de provas – um recurso jurídico denominado de dilação probatória, inclusive, com a realização de perícia contábil para compreender o que de fato motivou o não repasse do dinheiro às entidades financeiras (HARADA, 2015).

Em resumo, as denúncias contra a presidente trataram da abertura de créditos suplementares e das pedaladas fiscais. Para quem defende a prática do crime, a meta fiscal estabelecida na Lei de Diretrizes Orçamentárias foi desconsiderada, com a ex-presidente gastando mais do que deveria e o crédito suplementar tendo sido emitido sem aprovação parlamentar, violando o procedimento de definição do orçamento.

Entretanto, a ação orçamentária e financeira tem características diferentes. A finalidade da LDO é a orientação e o planejamento, não ser totalmente específica a respeito da realidade fiscal do país. Receitas e despesas podem variar e precisar de uma estratégia financeira diferente da inicialmente pensada, não sendo, então, um descumprimento – mas uma adaptação. Além disso, outros governos municipais (e até mesmo federais – anteriores ao de Dilma) usaram dessa manobra de créditos suplementares em outros anos. Sobre as pedaladas fiscais, foram entendidas se tratar de operações ilegais de crédito: o governo atrasava o repasse aos bancos federais, parecendo ter um resultado fiscal mais positivo, e os bancos cuidavam dos programas governamentais com seus próprios recursos, cobrando juros *a posteriori*. Essas operações de crédito são práticas bem comuns em outros governos, nunca tendo sido apontadas como irregularidade. O Tribunal de Contas da União (TCU) mudou sua postura excepcionalmente no governo Dilma ao acusar a ex-presidente de crime (SILVA, 2016).

A acusação das pedaladas fiscais foi a que mais tomou tempo nos debates e nos noticiários – se esse atraso no repasse de dinheiro aos bancos públicos seria uma

mora contratual ou uma operação de crédito. A acusação sustentou que o atraso seria o equivalente a uma operação de crédito, mas defender a condenação por analogia violaria o princípio do direito penal, o princípio da taxatividade, ou seja: crime deve ser aquilo que está explicitamente na lei. O atraso no repasse de dinheiro para bancos públicos não pode ser considerado empréstimo, pois se trata de mera mora contratual.

O próprio Ministério Público Federal defendeu essa posição de inadimplência contratual. Ademais, a perícia do próprio Senado Federal não comprovou que houve a participação da Dilma no atraso desses repasses, caso ainda assim fosse considerado um ato criminoso (TARDELLI, 2017). Há um parecer da Procuradoria-Geral da Fazenda Nacional que caracteriza isso como não sendo operação de crédito; juristas entendem que as normas atuais não compreendem essa atuação como competência do Presidente da República, mas sim do Ministro da Fazenda.

### **O jornalismo como ator social e o enquadramento jornalístico como metodologia**

Conforme aponta Lima (2006), a mídia ocupa um espaço de centralidade nas sociedades contemporâneas, sendo responsável por grande parte dos temas que ocupam a agenda pública e, ao contrário da suposta objetividade, atuam como importantes atores políticos. No campo do jornalismo, várias teorias discutem a quebra do mito da objetividade jornalística e o comportamento da imprensa como ator político. Uma das mais relevantes nos estudos contemporâneos é a Teoria do Enquadramento Noticioso, que também sugere técnicas metodológicas para análise empírica da cobertura da mídia. Nesse sentido, a metodologia de análise denominada de “enquadramento” foi realizada por Erving Goffman em sua obra *Frame analysis: na essay on the organization of experience*, em 1974. De acordo com Goffman, “enquadramentos são entendidos como marcos interpretativos mais gerais, construídos socialmente, que permitem às pessoas dar sentido aos eventos e às situações sociais” (GOFFMAN, 1974 apud PORTO, 2004: 78).

As categorias dos enquadramentos podem ser entendidas como padrões para aplicar em determinado texto e extrair informações para uma análise de conteúdo. Reconhecido como importante instrumento de poder informativo, Porto (2004) aponta que, para mapear os diferentes tipos de enquadramento utilizados nos relatos jornalísticos, faz-se necessário adotar um modelo sistemático de análise que permita maior criticidade na aplicação da metodologia. Com o objetivo de romper com a retórica funcionalista (em que os meios de comunicação se orientam a partir de um enquadramento dominante), Porto estabeleceu uma classificação para análise das reportagens cuja proposta busca sistematizar a presença ou ausência de mais de um enquadramento nos segmentos do conteúdo da mídia. O autor propôs, para analisar os telejornais, quatro tipos de enquadramento, a saber: restrito, plural-fechado, plural-aberto e episódico.

Assim, o Porto (2001) classifica como segmentos restritos as mensagens que possuem um único enquadramento interpretativo sobre determinado evento ou tema político, nomeando de segmentos plurais os que possuem mais de um enquadramento. Os segmentos plurais dividem-se em plurais-fechados, nos quais é possível identificar certo privilégio ou ênfase a um determinado aspecto da notícia, e plurais-abertos, em que nenhum enquadramento é apresentado como válido ou verdadeiro. Os segmentos que adotam forma episódica não incluem enquadramentos interpretativos, adotando um estilo mais descritivo de reportagem (PORTO, 2001).

O passo seguinte para a correta aplicação metodológica reside na identificação das principais controvérsias e enquadramentos presentes nas notícias com o intuito de averiguar quais atores sociais distintos possuem capacidade para influenciar o processo, além dos grupos dominantes e influentes. Por fim, a definição de uma análise sistemática de conteúdo aparece como item fundamental para identificar

as práticas de enquadramento. Independentemente do método adotado, Porto (2001) alerta para a importância de eleger um enfoque integrado que inclua uma análise de conteúdo quantitativa além de uma análise textual de teor qualitativo. Nesse sentido, associa-se aqui o enquadramento à análise de conteúdo (BARDIN, 2011) e às três etapas que compõem essa metodologia.

Conforme esclarece Bardin (2011: 124), “[...] esta primeira fase possui três missões: a escolha dos documentos a serem submetidos à análise, a formulação das hipóteses e dos objetivos e a elaboração de indicadores que fundamentem a interpretação final”. Na primeira etapa foi realizada a seleção das reportagens que abordaram o crime de responsabilidade e o impeachment da ex-presidente Dilma Rousseff (PT), no período de 17 de abril a 31 de agosto de 2016, retiradas do site da Globo. Para a formulação da hipótese, tem-se como pressuposto que o Jornal Nacional privilegiou uma narrativa que reforçou a tentativa de culpabilizar Dilma por crimes de responsabilidade.

Como indicador, foi selecionada a retórica do enquadramento baseado na ênfase ao selecionar trechos que reforçassem a tese da acusação, sem dar voz suficiente para a defesa ou exaltando trechos que não apresentassem fundamentação jurídica para desconstruir a tese da denúncia. Após a visualização do conteúdo jornalístico, na etapa nomeada de exploração do material, as unidades de análise foram agrupadas, com base nos indicadores definidos na parte anterior. Na terceira e última etapa, os resultados obtidos foram analisados sob a égide do contexto político e jurídico.

### **Análise das reportagens**

O Jornal Nacional dedicou 36 reportagens sobre o processo de impeachment da ex-presidente e o crime de responsabilidade no período analisado. A partir das categorias classificadas, foi realizado um mapeamento das 36 reportagens. Desse total, 23 notícias enquadram-se no enquadramento plural-fechado, representando 63,88% do total; o enquadramento plural-aberto obteve um total de nove reportagens, totalizando 25% do total. Por fim tem-se reportagens sob o enquadramento restrito, contando com apenas três reportagens, correspondendo a 8,33%, e uma notícia de enquadramento episódico, fechando os 2,77% para completar 100%, conforme aponta Quadro 1.

| Enquadramento  | Descrição                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                 | Total de Notícias e Percentual |
|----------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|--------------------------------|
| Plural-fechado | Oposição afirma autoria do crime de responsabilidade, cita o primeiro mandato, relaciona o processo de impeachment com outras questões sociais e econômicas do país e faz menção à legislação e doutrina jurídica. Situação-governo aparece negando o crime sem base legal e defesa com aparência de ataques à adversários e vitimização. | 23 (63,88%)                    |
| Plural-aberto  | Equilíbrio entre acusação e defesa com base apenas em argumentos.                                                                                                                                                                                                                                                                         | 9 (25%)                        |
| Restrito       | Argumentações elaboradas deslegitimando a situação, nota de repúdio ao chefe de instituição jurídica federal por apoiar governo, alegações com conceitos jurídicos.                                                                                                                                                                       | 3 (8,33%)                      |
| Episódico      | Caráter puramente informativo.                                                                                                                                                                                                                                                                                                            | 1 (2,77%)                      |

*Quadro 1*

*Enquadramentos veiculados pelo Jornal Nacional no período analisado*

*Fonte: Elaborado pelos autores*

As reportagens categorizadas como enquadramento plural-fechado são notícias em que tanto a oposição como a situação têm voz; entretanto, nas reportagens analisadas sobre o impeachment de Dilma, a voz da oposição se destacou: as reportagens de categoria plural-fechado visivelmente foram a maioria. Como visto no Quadro 1, foram 23 reportagens veiculadas sob a categoria plural-fechado, correspondendo a 63.88% do total de reportagens transmitidas sobre o tema.

De antemão, percebe-se nas reportagens uma ênfase no indício de que a ex-presidente Dilma buscava vitimizar-se, selecionando trechos e enfatizando notícias em que ela se sentia injustiçada pela abertura do processo de impeachment. Como exemplo, destacamos a reportagem “No dia seguinte à aprovação do impeachment, Dilma se diz injustiçada”, veiculada em 18 de abril de 2016. O telejornal recorre à Janaína Paschoal, uma das autoras do pedido de impeachment, para rebater a possível violação do direito da presidente petista:

O governo tá querendo criar uma ilusão, né, de que aquela denúncia não diz o que diz. Se você pegar a lei de responsabilidade fiscal, você tem lá artigo 36 a artigo 38. No 36, tá escrito lá que o governo não pode tomar empréstimos de bancos públicos. No artigo 38, trata das chamadas operações por antecipação. [...] O 36 proíbe a tomada de empréstimos por antecipação de bancos públicos. O 38 proíbe, inclusive, a tomada de empréstimos de bancos privados nessa modalidade por antecipação no ano eleitoral, mormente se o anterior não tiver sido resgatado. (NO DIA..., 2016)

Na sequência, o JN apresenta a declaração de Antônio Imbassahy, líder do Partido da Social Democracia Brasileira (PSDB) da Bahia, para rebater as críticas da presidente Dilma sobre a votação do impeachment no dia anterior:

a presidente violou o artigo 85 da Constituição Federal; violou o artigo 10 da lei que trata de crimes de responsabilidade fiscal, a lei 1079 de 1950; e também infringiu o artigo 4 da lei orçamentária de 2015, e teve amplo direito de defesa. (NO DIA..., 2016)

Enquanto isso, o trecho selecionado para transmitir o discurso de Dilma foi sem amparo jurídico, sem citações de artigos que contrabalanceassem os argumentos anteriores, rebatendo de fato o que estava sendo dito pela acusação, ressaltando apenas um contexto que enaltecia a vitimização:

Eu queria dizer pra vocês que hoje, sobretudo, eu me sinto injustiçada. Injustiçada porque considero que esse processo é um processo que não tem base de sustentação. E é por isso que eu me sinto injustiçada. A injustiça sempre ocorre quando se esmaga o processo de defesa. Mas também quando, de uma forma absurda, se acusa alguém por algo, primeiro, que não é crime, e segundo, acusa e ninguém se refere a qual é o problema. (NO DIA..., 2016)

Ao resumirem o discurso de Dilma como o de uma mulher que se diz “injustiçada”, fazem parecer que ela tenta transformar-se em vítima de uma situação criminosa. Dilma usa a palavra injustiça, mas contextualiza a situação pela qual estava passando, pois, se baseando-se na legislação, não concorda que tenha cometido crime.

Outra reportagem que merece destaque foi veiculada no dia 28 de abril de 2016, intitulada “Autores do pedido do impeachment de Dilma falam no Senado”. Há, na reportagem, uma tentativa de relacionar Dilma com todos os crimes possíveis, uma vez em que a discussão não se atém ao crime de responsabilidade. A matéria, porém, cita a prisão de pessoas próximas a ela e também outros episódios de investigação, como a Lava Jato. Novamente, a reportagem recorre a uma das autoras do impeachment Janaína Paschoal para elencar denúncias:

O primeiro pilar da nossa denúncia é Lava Jato, é petrolão; o segundo pilar é pedaladas; o terceiro são os decretos. E a nossa denúncia está estabelecida

em três fundamentos. Por isso que lá na Câmara eu falei na imagem do tripé: é petróleo, lava jato, o fato de pessoas muito próximas à presidente Dilma estarem ou terem sido presas, o fato de a presidente não ter afastado essas pessoas, o fato da presidente ter mandado dinheiro para países em que as construtoras representadas por Luiz Inácio construíram as obras e esse dinheiro ter voltado. Isso é o primeiro pilar. (AUTORES..., 2016)

Nessa e nas demais reportagens com enquadramento plural-fechado, é possível identificar uma narrativa que busca se aproveitar da conturbada conjuntura do país para enfraquecer a ex-presidente Dilma, chegando a relacionar até mesmo problemas estruturais brasileiros que não poderiam ter advindo apenas de sua gestão. O Jornal Nacional acaba corroborando o desfecho ao selecionar determinados discursos e enfatizar trechos que contribuíram para a saída da ex-presidente.

As reportagens categorizadas sob enquadramento plural-aberto são notícias em que tanto a oposição como a situação têm voz, não sendo identificada ênfase a nenhuma das posições apresentadas. Essas reportagens configuraram 25% do total no período analisado, sendo percebidas nove reportagens de um total de 36. Ainda assim, os trechos apresentados são mais brandos, mas, da parte da situação-governo, não trazem justificativas mais contundentes – enquanto da oposição ao governo costumeiramente sim, sendo os trechos selecionados mais equilibrados e contrapostos.

Para elucidar o que é dito, a reportagem transmitida no dia 30 de agosto de 2016, intitulada “Durante defesa, Cardozo faz histórico da luta de Dilma contra a ditadura”, de 3 minutos e 45 segundos de duração, o advogado de Dilma argumenta:

Pretextos que são atos jurídicos baixados por todos os outros governos anteriores. Todos os outros governos fizeram. Não me digam que não fizeram. É só ver. Fernando Henrique Cardoso baixou decretos idênticos a esse; Lula baixou. Aquilo que chamam de atrasos das subvenções aconteceu em todos os governos. E aí vão se criando pretextos para se justificar. (DURANTE..., 2016)

Esse é um trecho interessante em que a defesa da ex-presidente demonstra que um dos atos acusatórios já foram precedidos por outros governantes, como Fernando Henrique e Lula, e nada aconteceu a eles.

Em contrapartida, a reportagem fecha com a nota de Eduardo Cunha dizendo o seguinte: “[...] José Eduardo Cardozo mente, e não consegue explicar o crime de responsabilidade que [...] levará ao impedimento de Dilma Rousseff”. Tanto nessa reportagem quanto nas demais é possível observar um contrabalanceamento na seleção dos trechos transmitidos por cada agente.

Nas reportagens sob enquadramento restrito, a mídia veiculou apenas um posicionamento – ou seja, deu voz a apenas um agente. Desse tipo de reportagem, foram observadas três do total de 36 analisadas no período. Das três notícias, duas foram de posicionamentos opostos ao governo, apresentando argumentações elaboradas na tentativa de deslegitimar o governo Dilma, nitidamente contrapondo frases de aparente vitimização da ex-presidente petista. A reportagem intitulada “Catorze partidos divulgam nota de repúdio a declarações de Dilma”, veiculada no dia 19 de abril de 2016, enfatiza o fato de 14 partidos de um total de 25 divulgarem uma nota de repúdio às declarações da então presidente, chamando de “triste espetáculo encenado pela Presidente da República” e que “[...] a presidente procurou desqualificar a soberana decisão da Câmara dos Deputados [...]” (CATORZE..., 2016). Disseram ainda que “a presidente insistiu no erro de tachar de ‘ilegal’ e ‘golpista’ a ação dos deputados, omitindo propositadamente que o rito do impeachment foi determinado pelo Supremo Tribunal Federal”, distorcendo a defesa da ex-presidente, como se seu argumento fosse o de contrariar o rito; ou seja, contestar a forma pela qual o processo se desdobrava, e não as acusações que estava sofrendo.

Em outra notícia, transmitida também no dia 19 de abril de 2016 sob a chamada “Procuradores divulgam nota em que repudiam comportamento da AGU”, procuradores federais e advogados da União divulgam nota de repúdio ao Advogado-Geral da União que apoiava o governo Dilma, que por sua vez afirmava que estava sendo desvirtuado o exercício da sua função e atentava-se contra atos praticados por outros poderes da República, uma vez que os qualificava como inconstitucionais.

Em contrapartida, há uma das reportagens que se classifica como restrita – uma vez que a voz dada é apenas para o governo – por ser a seleção da sessão em que Dilma se defende no plenário do Senado. São transmitidos trechos do discurso da ex-presidente negando o cometimento de crime, mas há certa desqualificação de sua fala haja vista a seleção de trechos em que ela comete erros, descontextualizando a totalidade das suas argumentações:

Ouvi também críticas duras ao meu governo a erros que foram cometidos e medidas e políticas que não foram adotadas. Acolho essas críticas com humildade, até porque, como todos, tenho defeitos e cometo erros. [...] Quais foram os atentados à Constituição que cometi? Quais foram os crimes hediondos que pratiquei? A primeira acusação refere-se à edição de três decretos de crédito suplementar sem autorização legislativa. Ao longo de todo o processo, mostramos que a edição desses decretos seguiu todas as regras legais, respeitamos a previsão contida na Constituição, a meta definida na LDO e as autorizações estabelecidas no art. 4º da Lei Orçamentária, de 2015, aprovadas pelo Congresso Nacional. (DILMA..., 2016)

Entretanto, o próprio narrador do telejornal, em *off*, ainda ressalta a fala de Dilma em que ela admite que errou, mas não aponta que erro teria sido cometido – são trechos exibidos que exaltam sentido dúplice e, ao menos, desperta dúvidas em quem esteja assistindo a reportagem.

Nas reportagens sob enquadramento episódico, as informações simplesmente são transmitidas de forma informativa e descritiva, sem cunho interpretativo. Pela análise do período, foi observada apenas uma reportagem episódica sobre o tema, correspondente a 2,77% do total de reportagens analisadas.

### Considerações finais

O objetivo deste artigo foi verificar a seleção e ênfase dada pelo Jornal Nacional ao processo de impeachment da ex-presidente Dilma Rousseff (PT), trazendo conceitos jurídicos para a abordagem dessa narrativa. A partir da análise das reportagens, nota-se a tendência do telejornal de privilegiar alguns aspectos da narrativa para favorecer um dos agentes, desequilibrando os pontos e controversas que deveriam ser transmitidos aos telespectadores. A amostra examinada foi razoavelmente considerável e a quantidade de reportagens, 36 no total, também. O termo “crime de responsabilidade” não foi debatido pelo telejornal e, quando o fez, tratou de maneira descontextualizada, sem esclarecer do que, de fato, a presidente petista era julgada. Também vale ressaltar que, por inúmeras vezes, o telejornal tratou de questões que extrapolavam o termo “crime de responsabilidade”, associando o impeachment de Dilma à crise econômica, má gestão e corrupção.

Já se verifica certa violação da Constituição Federal no que tange ao crime de responsabilidade como instrumento de afastamento de um presidente eleito democraticamente. Fatores externos à Constituição, como crise financeira e má gestão, não deveriam ser relevantes para afastar um governante. O telejornal, nesse sentido, contribuiu para desconstruir e enfraquecer a imagem da ex-presidente Dilma Rousseff durante todo o processo do julgamento.

## Referências

AUTORES do pedido do impeachment de Dilma falam no Senado. *G1*, São Paulo, 28 abr. 2016. Disponível em: <http://g1.globo.com/jornal-nacional/noticia/2016/04/autores-do-pedido-do-impeachment-de-dilma-falam-no-senado.html>. Acesso em: 29 dez. 2020.

BARDIN, L. *Análise de conteúdo*. Lisboa: Edições 70, 2011.

BARROSO, D.; ARAÚJO JÚNIOR, M. A. (coord.). *Vademecum*. São Paulo: Revista dos Tribunais, 2016.

BOURDIEU, P. *Sobre a televisão*. Rio de Janeiro: Zahar, 1997.

BRASIL. Constituição da República Federativa do Brasil. *Diário Oficial da União*, Brasília, DF, 5 out. 1988, p. 1. Disponível em: [http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/constituicao/constituicao.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/constituicao.htm). Acesso em: 29 dez. 2020.

BRASIL. Lei nº 1.079, de 10 de abril de 1950. Define os crimes de responsabilidade e regula o respectivo processo de julgamento. *Diário Oficial da União*, Brasília, DF, 12 abr. 1950. Disponível em: [http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/leis/l1079.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/l1079.htm). Acesso em: 29 dez. 2020.

BRASIL. Lei Complementar nº 101, de 4 de maio de 2000. Estabelece normas de finanças públicas voltadas para a responsabilidade na gestão fiscal e dá outras providências. *Diário Oficial da União*, Brasília, DF, 5 maio 2000, p. 1. Disponível em: [http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/leis/lcp/lcp101.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/lcp/lcp101.htm). Acesso em: 29 dez. 2020.

CATORZE partidos divulgam nota de repúdio a declarações de Dilma. *G1*, São Paulo, 19 abr. 2016. Disponível em: <http://g1.globo.com/jornal-nacional/noticia/2016/04/catorze-partidos-divulgam-nota-de-repudio-declaracoes-de-dilma.html>. Acesso em: 29 dez. 2020.

DILMA se defende pessoalmente em longa sessão no Senado. *G1*, São Paulo, 29 ago. 2016. Disponível em: <http://g1.globo.com/jornal-nacional/noticia/2016/08/dilma-se-defende-pessoalmente-em-longa-sessao-no-senado.html>. Acesso em: 29 dez. 2020.

DURANTE defesa, Cardozo faz histórico da luta de Dilma contra a ditadura. *G1*, São Paulo, 30 ago. 2016. Disponível em: <http://g1.globo.com/jornal-nacional/noticia/2016/08/durante-defesa-cardozo-faz-historico-da-luta-de-dilma-contraditadura.html>. Acesso em: 29 dez. 2020.

FERNANDES, C. M. Da mídia impressa à audiovisual: o agendamento intermediário do escândalo da Petrobras no Jornal Nacional. *Libero*, São Paulo, ano 18, n. 35, p. 111-122, 2015.

HARADA, K. Crimes de responsabilidade e impeachment. *Migalhas*, São Paulo, 27 out. 2015. Disponível em: <https://migalhas.uol.com.br/depeso/229043/crimes-de-responsabilidade-e-impeachment>. Acesso em: 29 dez. 2020.

NO DIA seguinte à aprovação do impeachment, Dilma se diz injustiçada. *G1*, São Paulo, 18 abr. 2016. Disponível em: <http://g1.globo.com/jornal-nacional/noticia/2016/04/no-dia-seguinte-aprovacao-do-impeachment-dilma-se-diz-injustificada.html>. Acesso em: 29 dez. 2020.

PORTO, M. P. Enquadramentos da mídia e política. In: ENCONTRO ANUAL DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA EM CIÊNCIAS SOCIAIS, 26., 2002, Caxambu. *Anais* [...]. Caxambu: Hotel Glória, 2002. Disponível em: <http://www.anpocs.com/index.php/encontros/papers/26-encontro-anual-da-anpocs/gt-23/gt09-13/4400-mporto-enquadramentos/file>. Acesso em: 29 dez. 2020.

PORTO, M. P. Enquadramentos da mídia e política. In: RUBIM, A. A. C. (org.). *Comunicação e política: conceitos e abordagens*. Salvador: Edufba, 2004. p. 73-104.

PORTO, M. P. *Media framing and citizen competence: television and audience's interpretation of politics in Brazil*. 2001. Tese (Doutorado) – University of California, San Diego, 2001.

PROCURADORES divulgam nota em que repudiam comportamento da AGU. *G1*, 19 abr. 2016. Disponível em: <http://g1.globo.com/jornal-nacional/noticia/2016/04/procuradores-divulgam-nota-em-que-repudiam-comportamento-da-agu.html>. Acesso em: 29 dez. 2020.

SILVA, B. M. F. Dilma cometeu crime de responsabilidade? Argumentos contra e a favor. *Politize!*, Niterói, 12 abr. 2016. Disponível em: <https://www.politize.com.br/crime-de-responsabilidade-dilma-argumentos/>. Acesso em: 29 dez. 2020.

SILVA, K.; BOAVENTURA, L. Quão nacional é o Jornal Nacional? Uma análise sobre o primeiro telejornal em rede do Brasil. In: CONGRESSO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO NA REGIÃO NORDESTE, 20., 2018, Recife. *Anais [...]*. Recife: Centro Universitário Maurício de Nassau, 2018. Disponível em: <http://portalintercom.org.br/anais/nordeste2018/resumos/R62-0394-1.pdf>. Acesso em: 29 dez. 2020.

SODRÉ, M. *As estratégias sensíveis: afeto, mídia e política*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2006.

TARDELLI, B. Análise: Dilma Rousseff foi afastada do cargo sem ter cometido crime de responsabilidade. *Justificando*, São Paulo, 31 ago. 2017. Disponível em: <http://www.justificando.com/2017/08/31/dilma-rousseff-foi-afastada-do-cargo-sem-ter-cometido-crime-de-responsabilidade/>. Acesso em: 22 dez. 2020.

# Vigilância negra: o dispositivo de reconhecimento facial e a disciplinaridade dos corpos

**Madja Elayne da Silva Penha Magno**

Mestranda em Estudos da Mídia pelo Programa de Pós-Graduação em Estudos da Mídia (PPgEM) na Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN).

E-mail: madjamagno@gmail.com.

**Josenildo Soares Bezerra**

Doutor em Estudos da Linguagem (UFRN). Professor do Programa de Pós-Graduação em Estudos da Mídia (PPgEM) na Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN).

E-mail: soares.bezerra@gmail.com.

**Resumo:** Os dispositivos de reconhecimento facial são a grande novidade da big data para a segurança nacional. Todavia a tecnologia se tornou uma ameaça para populações socialmente vulneráveis: um estudo revela que 90% das 151 pessoas detidas com base em câmeras de reconhecimento facial são negras. O objetivo deste artigo é discutir o conceito de dispositivo disciplinar a partir de uma perspectiva foucaultiana, compreendendo a mediação algorítmica para a vigilância e disciplinaridade dos corpos. Para esse fim, consideramos dados da Rede de Observatório da Segurança. A tecnologia não é neutra. O algoritmo é uma representação social. Como aportes teóricos, utilizamos a apreensão de Barbero sobre mediação; a discussão de Browne sobre vigilância negra; e o discurso do dispositivo disciplinar de Foucault.

**Palavras-chave:** Dispositivo; Disciplinaridade; Vigilância Negra.

**Black surveillance: facial recognition device and body discipline**

**Abstract:** Face Recognition Devices are Big Data's Big News for Homeland Security. Nevertheless, technology has become a threat to socially vulnerable populations, as a study reveals that 90% of 151 detained people are black according to face recognition cameras. This paper thus discusses the concept of disciplinary device from a Foucaultian perspective, understanding the algorithmic mediation for body surveillance and disciplinarity. For such, we considered data from the Security Observatory Network. The technology is not neutral. The algorithm is a social representation. As theoretical contributions, we use Barbero in his apprehension about mediation; Browne in a discussion of black surveillance; and Foucault covering the discourse of the disciplinary device.

**Keywords:** Device; Disciplinarity; Surveillance of Black People.

## Introdução

Reconhecimento facial é uma técnica de identificação biométrica, assim como a impressão digital, em que um software mapeia as linhas faciais e, através de algoritmos, compara-os a uma imagem digital, reconhecendo (ou negando) sua identidade.

Esse mapeamento considera os chamados pontos nodais, nome dado às características que fazem as pessoas ter feições distintas uma das outras. Distância entre os olhos, largura do nariz, profundidade das órbitas oculares e comprimento da linha da mandíbula são alguns exemplos de pontos nodais utilizados pela tecnologia. A relação entre essas particularidades cria uma geometria espacial que é armazenada em forma de dados, o *template* ou *faceprint*. Quando uma nova imagem é apresentada, o software faz a comparação.

Desenvolvida em 1964 pelo matemático e cientista da computação Woodrow Wilson Bledsoe, considerado o pai do reconhecimento facial, a tecnologia só se tornou mais perceptível nos últimos anos com o uso de aplicativos pessoais de foto e autenticação secundária para dispositivos móveis. O recurso é utilizado, principalmente, para praticidade e segurança, substituindo chaves, códigos numéricos e biometria com impressão digital e leitura da íris. Afora seu uso na indústria do entretenimento, como no Facebook e em jogos como Xbox, e controle ambiental, para proteger animais em risco de extinção<sup>1</sup>, o dispositivo tem sido ferramenta de uso policial para detecção de suspeitos e criminosos. Não obstante, essa utilização é bastante controversa.

A tecnologia ainda não apresenta eficiência sincrética no reconhecimento de pessoas negras de pele mais escura, principalmente mulheres, possibilitando que populações socialmente vulneráveis estejam sujeitas à automatização de constrangimentos e violências. Um estudo da Rede de Observatório da Segurança (NUNES, 2019) revela que 90% das 151 pessoas detidas, em 2019, com base no dispositivo, são negras. De acordo com o Departamento Penitenciário Nacional, de janeiro a junho de 2019, na Bahia, no Rio de Janeiro, em Santa Catarina e na Paraíba – estados em que o dispositivo foi testado e base de análise da Rede –, foram detidas 108.395 pessoas, das quais 66.419 são negras ou pardas, um total de 61,27%<sup>2</sup>. “O reconhecimento facial tem se mostrado uma atualização *high-tech* para o velho e conhecido racismo que está na base do sistema de justiça criminal e tem guiado o trabalho policial há décadas” (NUNES, 2019: 69-70). Há um dispositivo de segurança que, com a face da neutralidade, aplica um algoritmo racista capaz de legalizar e culpabilizar robôs por práticas humanas: o genocídio do povo negro.

Mais abrangente e complexo que a noção de episteme, Michel Foucault (1980: 194) aborda o conceito de dispositivo a partir de um sistema de relações. Não se trata apenas de uma revisão de discursos vigentes, mas de uma realidade elaborada pelo arranjo entre discursos, práticas concretas e experimentações elaboradas, respondendo a uma urgência com objetivo estratégico e sobredeterminação funcional em um processo perpétuo de reconfiguração. Dispositivos capazes de disciplinar nosso discurso, nossa atitude, nosso corpo. Em um processo de mediação, algoritmos exercem vigilância. Simone Browne (2015: 162) argumenta que a vigilância biométrica transforma o próprio corpo em uma forma de evidência, uma forma de hiperobjetificação com conexões históricas com a escravidão.

O objetivo deste artigo é discutir o conceito de dispositivo disciplinar, a partir de uma perspectiva foucaultiana, compreendendo a mediação algorítmica para vigilância e disciplinaridade dos corpos. Trata-se de uma pesquisa bibliográfica e documental, considerando dados da Rede de Observatório da Segurança.

## O dispositivo e a disciplinaridade dos corpos

O dispositivo é uma rede de conexões preestabelecidas que pode se formar entre inúmeros elementos. É discursivo e não discursivo. É um conjunto

<sup>1</sup> Pesquisadores da Universidade de Michigan, nos Estados Unidos, desenvolveram um software de reconhecimento facial para proteger primatas como mico-leão-dourado e lêmures.

<sup>2</sup> Ministério da Justiça e Segurança Pública. Departamento Penitenciário Nacional. Disponível em: <https://bit.ly/3r8CjYf>. Acesso em: 27 mar. 2020.

<sup>3</sup>No original: “What I’m trying to pick out with this term is, firstly, a thoroughly heterogeneous ensemble consisting of discourses, institutions, architectural forms, regulatory decisions, laws, administrative measures, scientific statements, philosophical, moral and philanthropic propositions – in short, the said as much as the unsaid”.

<sup>4</sup>No original: “On the one hand, there is a process of functional overdetermination, because each effect-positive or negative, intentional or unintentional-enters into resonance or contradiction with the others and thereby calls for a readjustment or a re-working of the heterogeneous elements that surface at various points”.

<sup>5</sup>A formação discursiva é, para Foucault (2008: 133), “um conjunto de regras anônimas, históricas, sempre determinadas no tempo e no espaço, que definiram em uma época dada, e para uma área social, econômica, geográfica ou linguística dada, as condições de exercício da função enunciativa”.

heterogêneo que “consiste em discursos, instituições, formas arquitetônicas, decisões regulamentares, leis, medidas administrativas, declarações científicas, proposições filosóficas, morais e filantrópicas – em suma, o dito tanto quanto o não dito”<sup>3</sup> (FOUCAULT apud GORDON, 1980: 194), em um jogo, um acerto que se organiza e se modifica conforme suas próprias regras.

Como ensaio-e-erro, trata-se de uma aposta pragmaticamente construída em aspecto tentativo. “Cada efeito, positivo ou negativo, desejado ou indesejado, entra em ressonância ou contradição com os demais, e, portanto, exige uma retomada, um reajuste, dos elementos heterogêneos em vários pontos”<sup>4</sup> (FOUCAULT apud GORDON, 1980: 195). Um processo de perpétuo preenchimento estratégico. Um padrão de funcionamento, em que soluções trazem novos problemas e, consequentemente, novos encaminhamentos.

A função do dispositivo é responder a uma urgência. Ao constatar um problema, a gênese desencadeia ações para o objetivo estratégico, elaborando, assim, o arranjo. Somente a partir da formação discursiva<sup>5</sup> é que o processo será consolidado. “O arranjo pode ser considerado estabelecido quando gerou um discurso estável, que diz e justifica suas lógicas”. (BRAGA, 2018: 83). Na perspectiva foucaultiana, o critério de distinção entre verdade e falsidade – surge, então, o discurso do dispositivo.

Não se trata de uma revisão dos discursos existentes, porém, tendo se estabelecido, se diz a partir da sua reinterpretação, elaborando étimos, ausências e substituições. Não é uma verdade universal, mas um conjunto transformável, assim como qualquer formação discursiva. É preciso, contudo, compreender a imparcialidade do discurso que não se constitui só, mas a partir de múltiplos elementos mediados. Para Michel Foucault, em sua teoria do arquivo, não se trata apenas de uma soma de textos que uma cultura conseguiu armazenar, mas

do que faz com que tantas coisas ditas por tantos homens, há tantos milênios, não tenham surgido apenas segundo as leis do pensamento, ou apenas segundo o jogo das circunstâncias, que não sejam simplesmente a sinalização, no nível das performances verbais, do que se pôde desenrolar na ordem do espírito ou na ordem das coisas; mas que tenham aparecido graças a todo um jogo de relações que caracterizam particularmente o nível discursivo; que em lugar de serem figuras adventícias e como que inseridas, um pouco ao acaso, em processos mudos, nasçam segundo regularidades específicas; em suma, que se há coisas ditas – e somente estas –, não é preciso perguntar sua razão imediata às coisas que aí se encontram ditas ou aos homens que as disseram, mas ao sistema da discursividade, às possibilidades e às impossibilidades enunciativas que ele conduz. (FOUCAULT, 2008: 146-147)

De acordo com Giorgio Agamben (2005: 13), o dispositivo seria um universal, considerando “qualquer coisa que tenha, de algum modo, a capacidade de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar e assegurar os gestos, as condutas, as opiniões e os discursos dos seres viventes”. Embora consideremos todos os elementos como parte do dispositivo, é importante ressaltar que Foucault rejeita universais, uma vez que o processo percorre caminhos constantes e variáveis, em um encadeamento descontínuo. “O dispositivo não é, portanto, uma essência, uma ideia universal. Não é o que move os processos sociais – é o resultado instável e frequentemente canhestro dos arranjos pelos quais as urgências foram ou são enfrentadas” (BRAGA, 2018: 84-85).

No âmbito das palavras de ordem, encontramos similaridades com a disciplina. Um dispositivo que tem propriedades intrínsecas de mapeamento, funcionando como materialização de discursos, em um procedimento de “ensinar a ver e comportar-se no mundo” (GOMES, 2003: 94). Um dispositivo de controle minucioso do corpo, um dispositivo disciplinar.

Michel Foucault afirma que os dispositivos controladores da sociedade possibilitam um maior grau de sutileza na aplicação do poder, de forma que os excessos dos regimes totalitários, como a espetacularização e a violência generalizada, tornam-se desnecessários. O poder começa a ser empreendido nos pequenos condicionamentos diários e na retificação das mínimas atitudes individuais versadas como inadequadas em um processo denominado, no vocabulário foucaultiano, de microfísica do poder.

Forma-se então uma política das coerções que são um trabalho sobre o corpo, uma manipulação calculada de seus elementos, de seus gestos, de seus comportamentos. O corpo humano entra numa maquinaria de poder que o esquadriha, o desarticula e o recompõe. ‘Uma anatomia política’, que é também igualmente uma ‘mecânica do poder’, está nascendo, ela define como se pode ter domínio sobre o corpo dos outros, não simplesmente para que façam o que se quer, mas para que operem como se quer, com as técnicas, segundo a rapidez e a eficácia que se determina. (FOUCAULT, 1987: 119)

Define-se a geometria dos caminhos, os desfiladeiros que nos cercam, o número e a distribuição das tendas, a orientação das suas entradas, a disposição das filas e colunas, a instalação das câmeras, dos bloqueadores, a posição das armas apontadas para cada um, “desenha-se a rede dos olhares que se controlam uns aos outros” (FOUCAULT, 1987: 144). As ruas se tornaram um acampamento perfeito, com raízes militares, e estamos sendo vigiados e sob o julgamento do Grande Irmão<sup>6</sup>. Em sua análise das reflexões do filósofo francês, Inês Lacerda Araújo afirma que, para o autor, “a sociedade disciplinar, sociedade militarizada, corresponde à utopia de todo governante, que é ter, sob estrito controle, cada indivíduo inteiramente governável” (ARAÚJO, 2001: 76).

Diante de uma sociedade biopolítica, em que o poder domina a própria forma de vida (e de morte), é precípua compreender como dispositivos midiáticos podem funcionar como aparelhos de controle (e eliminação) em um jogo complexo e instável de resistência e perda.

### **Vigilância negra**

Os dispositivos de reconhecimento facial na área de segurança pública foram oficialmente inaugurados no Brasil em 2019. De acordo com a Portaria nº 793 de outubro de 2019, em seu capítulo 4, inciso 1º, letra b, o Governo Federal autorizou o uso do Fundo Nacional de Segurança Pública no “fomento à implantação de sistemas de videomonitoramento com soluções de reconhecimento facial”<sup>7</sup>, como medida de enfrentamento à criminalidade violenta. Contudo a tecnologia ainda apresenta muitas dúvidas e controvérsias.

Um banco de dados é cadastrado com as imagens de pessoas com mandatos de prisão em aberto. É importante salientar que a maioria da população carcerária do Brasil é negra, correspondendo a 61,7% do total<sup>8</sup>. A partir desse cadastro, o dispositivo emite um alerta quando o rosto da pessoa na câmera tem grau de semelhança com a pessoa no banco de dados. “Esse grau de semelhança tem de ser calibrado, porque, se for fixado em níveis menores do que 90% de semelhança, por exemplo, pode provocar um número muito grande de falsos positivos” (NUNES, 2019: 68), mas, se o nível exigido for 99,9%, serão mínimas as chances de alerta.

A Rede de Observatório da Segurança monitorou os casos de prisões com o uso do reconhecimento facial, desde sua implantação, com base em matérias publicadas pela imprensa, informações veiculadas nas contas oficiais da polícia e de outros órgãos nas redes sociais. De março a outubro, foram monitorados quatro estados: Bahia, Rio de Janeiro, Santa Catarina e Paraíba, em que 151 pessoas foram presas: “a Bahia foi responsável por 51,7% das prisões, seguida do Rio de Janeiro, com 37,1%, Santa Catarina, com 7,3%, e Paraíba, com 3,3%” (NUNES, 2019: 69). Os meses de abril, setembro e outubro registraram a maioria das ocorrências.

<sup>6</sup> Grande Irmão, tradução literal de “Big Brother”, no original, é um personagem fictício do romance 1984, de George Orwell. Na sociedade descrita por Orwell, todas as pessoas estão sob constante vigilância das autoridades, sendo constantemente lembradas, através de teletelas, da frase propaganda do Estado: “o Grande Irmão zela por ti” ou “o Grande Irmão está te observando” (do original, “Big Brother is watching you”).

<sup>7</sup> Portaria nº 793, de 24 de outubro de 2019. Disponível em: <https://bit.ly/2KdhOZH>. Acesso em: 9 jan. 2020.

<sup>8</sup> Sistema carcerário brasileiro: negros e pobres na prisão. Disponível em: <http://bit.ly/3p0EcEj>. Acesso em: 10 jan. 2020.

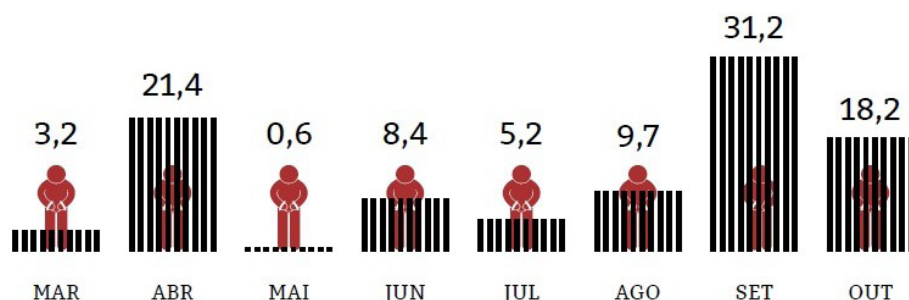


Gráfico 1: Proporção de prisões efetuadas com o uso de reconhecimento facial por mês (2019, em %)

Fonte: Nunes (2019)

Dentre os casos, 90,5% das pessoas eram negras e 9,5% brancas. Uma nova tecnologia para os suspeitos de sempre. Não podemos pensar o dispositivo apenas como plataforma tecnológica, mas entendendo que, por trás de algoritmos, existem sujeitos, perduram mediação.

Cada tecnologia cria uma liturgia, um novo modo de ser e agir. O dispositivo midiático cria seu próprio discurso. Para Roger Silverstone (2002: 33), “a mediação implica o movimento de significado de um texto para outro, de um discurso para outro, de um evento para outro”, em um processo cíclico de transformação. Quando os algoritmos são cifrados e apreendidos pelo dispositivo, carregam todos os (pre)conceitos presentes em quem codifica (ou quem decodifica).

A natureza culturalista do conceito de Martín-Barbero remete a cadeias envolvendo produtores, produtos e receptores e aos deslocamentos de significados entre essas diferentes instâncias. A ênfase muda da produção para a recepção, e o programa epistemológico condiciona cultura e comunicação como processos simultâneos e codependentes reunidos sob a égide da mediação. [...] Com isso, a mediação compreende uma vasta gama de intersecções entre cultura, política e comunicação e equaciona as diferentes apropriações, recodificações e ressignificações que ocorrem na produção e recepção dos produtos comunicacionais. (BASTOS, 2012: 63-64)

A tecnologia não é neutra. Toda linguagem é comunicação. Para Safiya Noble, algoritmos têm o poder de corroborar relações sociais opressivas. “O uso quase onipresente de softwares acionados por algoritmos, tanto visível quanto invisível para pessoas comuns, exige uma verificação mais detalhada de quais valores são priorizados nesses sistemas automatizados de tomada de decisão”<sup>9</sup> (NOBLE, 2018: 10). O caso do ativista Jacky Alciné é um exemplo. Em 2015, ele denunciou no Twitter o aplicativo de imagens da Google por ter nomeado automaticamente suas fotos com a palavra “gorilas”. Diante da repercussão pública, a empresa reagiu lamentando o incidente. Jacky, que também é desenvolvedor de softwares, respondeu: “Eu sei COMO isso aconteceu; mas o problema também está em PORQUÊ”<sup>10</sup>.

<sup>9</sup> No original: “The near-ubiquitous use of algorithmically driven software, both visible and invisible to everyday people, demands a closer inspection of what values are prioritized in such automated decision-making systems”.

<sup>10</sup> Reconhecimento facial e suas controvérsias. Disponível em: <https://bit.ly/2WqX972>. Acesso em: 27 mar. 2020.

<sup>11</sup> Negros são os mais condenados por tráfico e com menos drogas apreendidas. Disponível em: <https://exame.abril.com.br/brasil/negros-sao-mais-condenados-por-trafico-e-com-menos-drogas-em-sao-paulo/>. Acesso em: 27 mar. 2020

<sup>12</sup> Disponível em: <http://bit.ly/3mtHONw>. Acesso em: 6 abr. 2020.

Por trás de toda tecnologia existem sujeitos que as formataram. Há um discurso a ser veiculado. Se o dispositivo de reconhecimento facial seguir a lógica da criminalização adotada pelo Estado, em que negros são sempre culpados, uma parcela majoritária da população enfrentará novos desafios para sobreviver. Dados revelam que os magistrados condenaram proporcionalmente mais negros do que brancos na cidade de São Paulo: 71% dos negros julgados foram condenados por todas as acusações feitas pelo Ministério Público<sup>11</sup>. Para a relatora especial das Nações Unidas sobre questões de minorias, Rita Izsák, “no Brasil, a violência, a criminalização e a pobreza ‘continuam a ter uma cor’”<sup>12</sup>. De acordo com a relatora, no estado de São Paulo, as mortes da população negra em decorrência de ações policiais são três vezes maiores do que as registradas para a população branca. No Rio de Janeiro, quase 80% das vítimas de homicídios associados a intervenções policiais são negros.

Nas sociedades disciplinares, os indivíduos são direcionados por um conjunto de normas definidas por um modelo social que supera os códigos legais regulamentados: “Na realidade, as disciplinas têm o seu discurso. Elas são criadoras de aparelhos de saber e de múltiplos domínios de conhecimento” (FOUCAULT, 2017: 293). São portadoras da normalização, uma vez que o poder nunca se manifesta unilateralmente, mas por uma multiplicidade de discursos e ações coercitivas que partem também dos próprios indivíduos. O controle não é apenas autoritário, mas aceito e distribuído.

Nessa esteira, Foucault aponta uma nova forma de controle e correção que ultrapassa os limites das celas: o “olho do poder” (FOUCAULT, 2017: 318). Muito menos oneroso que o poder central exercido pelo gládio, na época clássica, “o olhar vai exigir muito pouca despesa. Sem necessitar de armas, violências, coações materiais. Apenas um olhar. Um olhar que vigia e que cada um, sentindo-o pesar sobre si, acabará por interiorizar, a ponto de observar a si mesmo” (FOUCAULT, 2017: 330).

Na sua pesquisa, o filósofo francês estabelece relações entre as estruturas disciplinares do século XIX e uma construção utópica idealizada por Jeremy Bentham no século XVIII: o Panóptico. O corpo se torna um objeto a ser formado, qualificado e, quando necessário, corrigido. O dispositivo de Reconhecimento Facial não apenas nos protege, mas nos intimida a uma conduta ideal. Qual é a sensação de ser vigiado? Não temos grades, mas câmeras. O século XXI incluiu, ao Panóptico, uma aparência tecnológica. No entanto os dados mostram que a vigilância persegue os mesmos corpos. Simone Browne (2015), em seu livro *Dark matters: on the surveillance of blackness*, relata que a vigilância negra tem suas raízes na escravidão, como o próprio ato de marcar os corpos a ferro.

Segundo a autora, a epidermização digital é o exercício do poder difundido pelas tecnologias de vigilância, produzindo uma verdade sobre o corpo racial e a identidade, apesar das reivindicações do sujeito. Para o filósofo americano Lewis Gordon (1980 apud BROWNE, 2015: 110), essa violência é produtora (e produzida) por uma normatividade branca, o que significa que a branquitude se torna norma e, portanto, o dispositivo se configura sem raça.

O estudo de Samir Nanavati, Michael Thieme e Raj Nanavati, em *Biometrics: identity verification in a networked world*, observa que o dispositivo de reconhecimento facial pode produzir taxas mais altas para usuários de pele mais escura devido à qualidade das imagens fornecidas ao sistema de digitalização. “O que suas pesquisas nos dizem é que sua tecnologia privilegia a branquitude, ou a menor luminosidade, no uso da iluminação e na maneira como certos corpos são clareados e medidos no processo de inscrição”<sup>13</sup> (BROWNE, 2015: 113), que a autora classifica como branquitude prototípica.

Essa proposição constata que as características faciais podem ser determinadas de acordo com recursos previamente designados. “Aqui, as possibilidades de vigilância racial são reveladas. Isso é verdade quando a tecnologia de reconhecimento facial é calibrada para selecionar correspondências dentro de agrupamentos raciais e de gênero específicos”<sup>14</sup> (BROWNE, 2015: 114). Se a maioria da população carcerária é negra, todos os suspeitos também são. Os culpados já têm cor. Latoya Peterson, cofundadora do blog *Racialicious*, relata:

A opressão opera nos mesmos formatos, executa os mesmos scripts de novo e de novo. Ele foi ajustado para ser específico do contexto, mas é o mesmo código-fonte. E a chave da sua ruína é reconhecer quantos de nós somos enredados nesses mesmos padrões, modificando nossas próprias ações<sup>15</sup>. (PETERSON apud NOBLE, 2018: 11)

Malgrado a tecnologia seja formatada por algoritmos matemáticos, o discurso estruturado no dispositivo é projetado por pessoas para classificar pessoas. É por meio dos aspectos humanos desse processo que o corpo biométrico é digitalizado

<sup>13</sup> No original: “What their research and development tell us is that their technology privileges whiteness, or at least lightness, in its use of lighting and in the ways in which certain bodies are lit and measured in the enrollment process”.

<sup>14</sup> No original: “Here the possibilities for racializing surveillance are revealed. This is especially so when facial recognition technology is calibrated to cull matches only from within specified racial and gendered groupings”.

<sup>15</sup> No original: “Oppression operates in the same formats, runs the same scripts over and over. It is tweaked to be context specific, but it’s all the same source code. And the key to its undoing is recognizing how many of us are ensnared in these same basic patterns and modifying our own actions”.

<sup>16</sup> Para Achille Mbembe (2018: 5), a necropolítica trata da expressão máxima da soberania que “reside, em grande medida, no poder e na capacidade de ditar quem pode viver e quem deve morrer”.

<sup>17</sup> Entrevista disponível em: <https://bit.ly/34kyu8g>. Acesso em: 11 jan. 2020.

<sup>18</sup> Disponível em: <http://glo.bo/37rqjck>. Acesso em: 12 jan. 2020.

<sup>19</sup> Disponível em: <http://bit.ly/37amLu1k>. Acesso em: 27 mar. 2020.

<sup>20</sup> Disponível em: <http://bit.ly/37pxcLk>. Acesso em: 27 mar. 2020.

e exibido. O discurso do dispositivo é constituído, (re)transmitido e defendido. A vigilância acontece. Disciplina, normatiza e sufoca. Uma opressão satisfatória pelo aspecto ideológico da segurança. Estamos presos e deliberadamente oferecemos os braços às algemas. As dores se multiplicam e entregamos aos robôs as responsabilidades que nossa humanidade já não dá conta – à necropolítica<sup>16</sup>, o poder deliberado de quem morre.

### Conclusão

A tecnologia não é neutra. O algoritmo é uma representação social. Trata-se de um dispositivo em uma rede de relações estratégicas e sobredeterminadas que, por meio de sistemas matemáticos ou de inteligência artificial, mediam informações que alimentam e regem seu funcionamento de disciplinaridade dos corpos. Programação é linguagem, e linguagem é poder.

Se, no entanto, desconsiderarmos a operação e pensarmos no dispositivo não finalizado e, como um sistema de arranjo, com a possibilidade de apresentar problemas, afirmamos que, conscientemente, expomos a população negra a testes e, portanto, a riscos. Não seria a primeira vez na história. A pesquisadora Harriet Washington aponta para um “apartheid médico”, em que experimentos médicos foram aplicados em escravos. J. Marion Sims, considerado o pai da ginecologia moderna, é acusado de realizar experimentos em mulheres negras escravizadas. “Por quê? Porque mulheres brancas poderiam dizer não”<sup>17</sup> (WASHINGTON, 2007).

Com taxa de 90,5% de detenção para pessoas negras, ou o dispositivo ainda não atende a toda a população, ou foi formatado com esse objetivo. As duas opções são crimes. Em uma atmosfera de incertezas, a subjetividade é negada. A pesquisa de Buolamwini e Gebre (2018) avaliou três sistemas comerciais e constatou que mulheres negras são classificadas incorretamente em até 34,7% dos casos. A taxa máxima de erros para homens brancos é de 0,8%.

Embora o dispositivo tenha inúmeros recursos, ainda apresenta muitos problemas. No Rio de Janeiro, uma mulher foi detida por engano após ter sido confundida pelo sistema. Os policiais acreditavam estar prendendo uma foragida da Justiça, acusada pelos crimes de homicídio e ocultação de cadáver, mas, além de abordarem a pessoa errada, a culpada já estava presa<sup>18</sup>. Enquanto muitos países proíbem o uso da tecnologia por considerar seus riscos, no Brasil se investe cada vez mais em equipamentos.

O Conselho Municipal de Oakland, no estado americano da Califórnia, proibiu o uso de tecnologias de reconhecimento facial por órgãos governamentais, incluindo a polícia. A presidente do Conselho Municipal, Rebecca Kaplan, divulgou em um memorando público que “a tecnologia [...] traz o risco de que moradores de Oakland fiquem menos seguros, uma vez que a identificação equivocada de indivíduos [pela polícia] pode levar ao mal uso da força, ao falso encarceramento e à perseguição de minorias”<sup>19</sup>. De acordo com o *The New York Times*, o governo chinês está utilizando imagens captadas por uma rede de milhões de câmeras de segurança como parte de uma estratégia de vigilância sobre membros da minoria étnica muçulmana Uigur, em um processo de racismo automatizado<sup>20</sup>.

O reconhecimento facial está sendo comercializado como adequação necessária, mas tem relações nítidas com a vigilância e o controle. Não se trata, aqui, de criticar a tecnologia, mas de ampliar o olhar para a realidade, entendendo e questionando as mensagens utópicas e os pesadelos latentes que podem ser encontrados.

### Referências

AGAMBEN, G. O que é um dispositivo? *Revista Outra Travessia*, Florianópolis, n. 5, 9-16, 2005.

ARAÚJO, I. L. *Foucault e a crítica do sujeito*. Curitiba: Editora UFPR, 2001.

BASTOS, M. T. Medium, media, mediação e midiatização: a perspectiva germânica. In: JANOTTI JUNIOR, J.; MATTOS, M. Â.; JACKS, N. (org.). *Mediação & midiatização*. Salvador: EDUFBA, 2012.

BRAGA, J. L. Interagindo com Foucault: os arranjos disposicionais e a comunicação. *Questões Transversais: Revista de Epistemologias da Comunicação*, São Leopoldo, v. 6, n. 12, 81-91, 2018.

BROWNE, S. *Dark matters: on the surveillance of blackness*. London: Duke University Press, 2015.

BUOLAMWINI, J.; GEBRU, Timnit. Gender shades: intersectional accuracy disparities in commercial gender classification. *Proceedings of Machine Learning Research*, [S. l.], n. 81, p. 1-15, 2018. Disponível em: <https://bit.ly/34mvnwy>. Acesso em: 27 mar. 2020.

FOUCAULT, M. The confession of the flesh. Interview. In: GORDON, C. *Power/knowledge: selected interviews and other writings*. New York: Pantheon Books, 1980. p. 194-228.

FOUCAULT, M. *Vigiar e punir: nascimento da prisão*. Tradução Raquel Ramallete. 19. ed. Petrópolis: Vozes, 1987.

FOUCAULT, M. *A arqueologia do saber*. Tradução de Luiz Felipe Baeta Neves. 6. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

FOUCAULT, M. *Microfísica do poder*. Tradução de Roberto Machado. 6. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2017.

GOMES, M. R. Palavra de ordem/dispositivo disciplinar. *Galáxia*, São Paulo, n. 5, 91-108, 2003.

MBEMBE, A. *Necropolítica: biopoder, soberania, Estado de exceção, política de morte*. São Paulo: N-1 edições, 2018.

NANAVATI, S.; THIEME, M.; NANAVATI, R. *Biometrics: identity verification in a networked world*. New York: Wiley, 2002.

NOBLE, S. U. *Algorithms of oppression: how search engines reinforce racism*. New York: New York University Press, 2018.

NUNES, P. Novas ferramentas, velhas práticas: reconhecimento facial e policiamento no Brasil. In: CENTRO DE ESTUDOS DE SEGURANÇA E CIDADANIA; REDE DE OBSERVATÓRIO DA SEGURANÇA. *Relatos da violência: cinco meses de monitoramento, análises e descobertas*. São Paulo: Universidade Candido Mendes, 2019. Disponível em: <https://bit.ly/3r6lsE3>. Acesso em: 8 jan. 2020.

SILVERSTONE, R. *Por que estudar a mídia?* Tradução de Milton Camargo Mota. São Paulo: Edições Loyola, 2002.

WASHINGTON, H. *Harriet Washington: medical apartheid*. [S. l.: s. n.], 2014. 1 vídeo (31 min). Disponível em: <https://bit.ly/34kyu8g>. Acesso em: 11 jan. 2020.

# O cotidiano como transformação na teoria e no cinema letrista<sup>1</sup>

## Fábio Uchôa

Doutor em Ciências da Comunicação pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. Docente do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Anhembi Morumbi (UAM) e coordenador do grupo de pesquisas CineArte (UAM). Autor do livro *Ozualdo Candeias e o cinema de sua época (1967-84)* (Alameda, 2019) e coorganizador de *Cinema, estilo e análise fílmica* (Appris, 2020).

E-mail: raddiuchoa@gmail.com

**Resumo:** Entre 1947 e 1962, alguns dos escritos e filmes letristas sugerem uma atenção subjacente à vida cotidiana, incluindo diálogos com debates contemporâneos sobre o tema. O objetivo deste artigo é identificar indícios de uma teoria do cotidiano na vanguarda letrista, a partir de escritos teóricos, literários e filmes. Por hipótese, acredita-se em diálogos especialmente com Henri Lefebvre, tomando-se a intervenção no cotidiano como exercício transformador – ação que no letrismo tem a sala de projeção como espaço-foco. Para tanto, parte-se do mapeamento de teorias da vida cotidiana nos anos 1940-60 e sua comparação com a teoria letrista, para um posterior cotejo com a produção escrita e cinematográfica do grupo. São assim analisados três estratos artísticos: os artigos da revista *ION* v.1 (1952), os contos “Le mobile” e “Vers une salle de cinéma”, além dos filmes *Traité de Bave...* (1951) e *Un soir au cinéma* (1962).

**Palavras-chave:** Vanguarda; Letrismo; Vida Cotidiana.

## Everyday as transformation in lettrist theory and cinema

**Abstract:** Between 1947 and 1962, some of the Lettrism writings and films suggest an underlying attention to everyday life, including dialogues with contemporary debates on the topic. Our article aims at identifying the evidence of an everyday theory in the Lettrism vanguard based on theoretical writings, literature and films. We believe in dialogues especially with Henri Lefebvre, taking the intervention in everyday life as a transforming exercise – action that, in Lettrism, has the projection room as its main space. For such purpose, we start with the mapping of everyday life theories in the 1940s-60s and its comparison with the Lettrism theory, for later comparison with the group’s written and film production. Three artistic strata are analyzed: *ION* v.1 (1952) magazine articles, the tales “Le mobile” and “Vers une salle de cinéma”, and the movies *Traité de Bave...* (1951) e *Un soir au cinéma* (1962).

**Keywords:** Vanguard; Lettrism; Everyday Life.

<sup>1</sup> Uma versão anterior deste trabalho foi apresentada ao XXIX Encontro Anual da Compós.

## Introdução

No final dos anos 1940, em Paris, um grupo de artistas se organiza em torno do poeta Isidore Isou, originando o letrismo. Trata-se de uma vanguarda do pós-guerra, que retoma práticas de outros movimentos – tais como o futurismo ou o dadaísmo – e que se concentra na poesia fonética (*lettries*)<sup>2</sup>, avançando posteriormente para o *syncinema*<sup>3</sup>, um cinema que toma a sala como local de intervenções teatrais. Tais frentes artísticas compartilham a intervenção provocativa em espaços públicos, usando-se da ruptura do fluxo da vida cotidiana como forma de criação e contestação.

Durante a primeira fase do grupo, entre 1947 e 1957<sup>4</sup>, alguns dos escritos teóricos e literários, bem como certas sequências cinematográficas, sugerem uma atenção subjacente à vida cotidiana. Não apenas as intervenções no mundo vivido, como também parte da produção teórica, literária e cinematográfica do grupo coloca em pauta a vida cotidiana. Entre tais materiais, há uma atenção especial à espetatorialidade e à situação de projeção, tomados em seu potencial transformador. É o caso dos textos da Revista *ION* v. 1, editada pelo grupo, nos quais são imaginadas novas formas de projeção e de organização das salas de cinema. No mesmo período, em contos urbanos e filmes letristas, verifica-se a autorrepresentação de perambulações, entre cinemas e espaços urbanos, enfatizando-se reflexões sobre o cinema como lazer e seus potenciais transformadores. Embora não permitam constatar uma sólida teoria do cotidiano, tais elementos são indícios da preocupação do grupo quanto à vida cotidiana.

Entre as pesquisas existentes sobre essa vanguarda, há apenas colaborações tangenciais ao enfoque aqui proposto. Entre as principais, destacam-se algumas interpretações sobre o cinema letrista como intervenção sobre o cotidiano. Será o caso de Kaira Cabañas que, ao enfatizar ações do grupo durante projeções, se refere a “um cinema não-mediado”, fruto do “desejo de mover do espaço da representação para o evento propriamente dito” (CABAÑAS, 2014: 3)<sup>5</sup>. Na mesma senda, Christian Lebrat (2008) refere-se a um cinema *hors cadre*, destacando a importância daquilo que ocorre fora da tela. Entre as transformações, o artista francês refere-se à dissolução do espaço tradicional de projeção e às intervenções teatrais *in loco*, que fariam parte de uma “*mise en scène* subversiva” – não exatamente *happenings*, mas intervenções no cotidiano herdeiras do dadaísmo, do futurismo ou de tradições anarquistas, com um “radical questionamento das relações de poder” (LEBRAT, 2008: 98-104). Tal desejo de intervenção, identificado por Cabañas e Lebrat, reverbera em parte das propostas teóricas e fílmicas do grupo, em particular naquelas centradas na sala de projeção, que são o foco do presente artigo.

Ao longo dos anos 1940-50, o debate sobre a vida cotidiana ganha fôlego. Isso é notável não apenas na sociologia de Henri Lefebvre, tendo também reflexos sobre as artes, o cinema e a teoria cinematográfica. Assim, tomando a cotidianidade como indagação motivadora, serão questionados os itinerários da crítica do cotidiano em realizações da vanguarda letrista. Para tanto, o trajeto inclui dois passos. Primeiramente, um exame de teorias sobre o cotidiano em suas dimensões transformadoras, *grossa modo* entre os anos 1940-60, com foco na obra de Henri Lefebvre e seu projeto de realização do *possível*. Num segundo momento, são examinadas as presenças de uma crítica letrista do cotidiano, em fragmentos teóricos, literários e fílmicos – respectivamente a revista *ION* v. 1 (1952), os contos “Le mobile” (1999b) [1952] e “Vers une salle de cinéma” (1999c) [1952] de Lemaître, seguidos pelas análises dos filmes *Traité de bave et d'éternité* (Isidore Isou, 1951) e *Un soir au cinéma* (Maurice Lemaître, 1962)<sup>6</sup>.

## Teorias da vida cotidiana contemporâneas ao letrismo: dimensões da transformação

Neste tópico, fugindo de uma genealogia da noção de cotidiano, são abordadas construções conceituais que convivem com o desenvolvimento do letrismo entre

<sup>2</sup> As poesias letristas (*lettries*) fundamentam-se na dissolução das palavras e seus significados, a partir da criação de novas palavras: “removendo o sentido das palavras, ou seja, compondo palavras sem significação, os letristas retiram da linguagem seu poder de abstração, tendo em vista um fim utilitário” [...]. “As *lettries* são grupos de letras gratuitas, ou então gratuitamente ordenadas” (LEMAÎTRE, 1954: 21). Tais poesias tomam a forma de versos, mas também buscam diálogos com partituras musicais, incluindo indicações de como devem ser cantadas pelos poetas, que em alguns casos se organizam em grupos vocais para intervenções em bares ou eventos letristas.

<sup>3</sup> Unindo projeção de imagens em movimento e a presença de atores, bem como tendo entre seus objetivos a provocação dos espectadores, o cinema letrista (*syncinema*) é uma fusão de teatro e imagens em movimento. Em alguns casos, especialmente nos filmes de Maurice Lemaître, os filmes são acompanhados por roteiros, com indicações das ações a serem realizadas, momento a momento, *in loco*, ao longo da projeção. Lemaître o denomina como um “cinema discrepante”, marcado especialmente: “pela independência entre sons e imagens; a autorreflexividade; a destruição da tela em sua forma convencional; bem como pela transformação da representação cinematográfica em um combate teatral” (LEMAÎTRE, 1954: 108).

<sup>4</sup> Período compreendido entre a fundação do grupo e a primeira grande dissidência interna, no bojo da qual eclode a Internacional Situacionista, em 1957.

<sup>5</sup> Tradução do autor, para essa e para as demais citações realizadas ao longo do artigo.

<sup>6</sup> Devido à inexistência ou divergência de traduções, neste artigo os filmes e contos são referidos a partir de seus títulos originais, em francês.

os anos 1940-60. São de interesse aquelas que permitem pensar no estudo do cotidiano como atitude crítica e de transformação, presente em dois níveis. Por um lado, formulações teóricas sobre o cotidiano existente (H. Lefebvre e A. Heller) e, por outro, pensamentos tomando a vida cotidiana como construção performática ou fílmica, seja ela com base numa encenação socialmente construída, seja ela decorrente das ações de desmascaramento e descoberta mediados pelo cinema (E. Goffman, S. Kracauer e A. Bazin).

O final dos anos 1940, contexto origem do letrismo, é também um momento de debate do pós-guerra e de seus desdobramentos sobre a vida do homem comum, incluindo transformações na organização do trabalho e do lazer. No campo artístico, as novas vanguardas, como o letrismo ou o situacionismo, retomam o cotidiano como *lócus* de gestos coletivos, de negação da arte e de questionamento do capitalismo. Na sociologia francesa do período, os escritos de Lefebvre têm certa centralidade, propondo o cotidiano como dimensão privilegiada de análise da sociedade. Para ele, abordar a vida cotidiana envolveria uma atitude crítica, com a identificação e o desenvolvimento de possibilidades de humanização até então represadas.

<sup>7</sup> Respectivamente: *Critique de la vie Cotidienne I* (1947), *Critique de la vie Cotidienne I* (1958) [reedição modificada] e *Critique de la vie Cotidienne II* (1961).

Em sua dupla de livros sobre a crítica da vida cotidiana<sup>7</sup>, o cotidiano vincula-se a um projeto de transformação – uma verificação das características da vida ordinária com o intuito de modificá-la. Para tanto, deve-se tomar o cotidiano como um espaço mediador, no qual o existente se confronta com os desejos e necessidades reprimidos, trazendo à tona possibilidades que pressupõem a transformação do mundo e dos homens para a sua realização. Aproximando-se da sociabilidade do homem simples, o cotidiano possui múltiplas dimensões, incluindo o labor, o consumo, a sexualidade, o lazer e a festa. Outra de suas marcas será a ambiguidade, dos encontros entre “necessidade e desejo”, “gozo e não-gozo”, “satisfação e privação (ou frustração)”, “realizações e lacunas” ou “trabalho e fora do trabalho” (LEFEBVRE, 1961: 50). Por um lado, o cotidiano inclui a esfera da mercadoria e a vida como a reprodução do mesmo. Por outro, trata-se de um espaço de concepção do novo, ou das obras – aquelas, produzidas pelos próprios homens no curso de sua humanização.

O tipo de ruptura ambicionado por Lefebvre, com foco no cotidiano, pode ser aproximado do romantismo – enquanto ruptura com o mundo existente, em busca do possível. Mas, ao invés de uma saída escapista que levaria ao esvaziamento do sentido da existência humana, a ação lefebvrina pauta-se por um duplo confronto, que implica em evocar o possível para julgar o presente e o existente (LEFEBVRE, 1961: 51). Nas palavras do sociólogo, trata-se de um metódico confronto da vida moderna com o passado e com o possível, de modo a determinar descompassos em relação ao possível, “onde aparecem novas formas, ricas em possibilidade” (LEFEBVRE, 1958: 266). Quanto ao cinema, um dos focos do presente artigo, Lefebvre o associa ao lazer, também marcante por suas ambiguidades, entre o absurdo e a racionalidade do mundo moderno. Para ele, enquanto a situação do “espectador diante da tela” (1958: 40) no cinema de grande público aproxima-se de uma atividade predominantemente passiva, a recepção do cinema amador corresponde a uma atividade ativa e criadora.

Ao longo dos anos 1960-70, os debates sobre o cotidiano são ampliados, em particular na perspectiva de uma transformação radical do mundo e do aspecto performático do cotidiano. Para isso, são de interesse os desdobramentos propostos por Agnes Heller, em termos das necessidades radicais, e por Erving Goffman sobre o cotidiano enquanto performance. Agnes Heller, em *Cotidiano e história* (2016), aprofunda a associação entre cotidiano e uma teoria das necessidades. Enquanto Lefebvre pensa numa transformação tendo em vista o possível, para Heller o cotidiano associa-se à espontaneidade. Sua ação se dá a partir da possibilidade, incluindo unidade entre pensamento e ação, sob uma perspectiva na qual a necessidade de transformação constante de si e

da sociedade seria uma das maiores conquistas da humanidade. Trata-se de uma transformação também relacionada às transposições: entre as possibilidades e o efetivo desenvolvimento do indivíduo como ser humano, em cada contexto social (HELLER, 2016). Tal ser humano, ao deparar-se com a necessidade de transformação, lida com “necessidades radicais” que, para serem satisfeitas, pressupõem a superação de uma sociedade fundada em relações de subordinação (HELLER, 2018: 156). Avançando para a questão performática, em *A representação do eu na vida cotidiana* (GOFFMAN, 1985), originalmente publicado em 1959, Goffman pensa sob a perspectiva da encenação teatral, questionando “a maneira pela qual o indivíduo apresenta [...] a si mesmo as suas atividades às outras pessoas”, incluindo “os meios pelos quais o mesmo dirige e regula” a impressão que os demais “formam a seu respeito e as coisas que pode ou não fazer enquanto realiza seu desempenho diante delas” (1985: 9). Nessa perspectiva, o cotidiano, implica uma encenação socialmente construída, bem como máscaras negociadas entre os diferentes agentes presentes. O indivíduo é um ator que faz cálculos sobre a sua própria performance e age para mantê-la.

Na teoria do cinema, também existem reverberações relativas à vida cotidiana. Elaborado desde os anos 1940 e publicado em 1960, *Teoría del cine*, de Kracauer, apresenta inferências da questão do cotidiano, aplicada ao debate da sétima arte como uma forma de registrar e revelar a realidade física. Neste livro, ao definir as particularidades do cinema, refere-se ao “desejo de retratar a vida material mais transitória, a vida naquilo que possui de mais efêmero”, guiando-se pelas “multidões das ruas, os gestos involuntários e outras fugazes impressões [que] compõem sua substância” (KRACAUER, 2001: 13). Também na introdução, atenta-se a um fascínio infantil, advindo da possibilidade de “descobrimento das maravilhas da vida cotidiana”, como se o cinema, ao trazer uma “rua de subúrbio, cheia de luzes e sobras que a transfiguravam” (2001: 16), pudesse sugerir uma realidade desvendada, destituída de seus véus ideológicos – operação essa permitida por um uso adequado às qualidades cinemáticas. Assim como a fotografia, para Kracauer o cinema é um local de embate entre as tendências realistas e formativas, com a possibilidade de coexistência, desde que as principais preocupações incluam o mundo visível e o resgate da realidade material. Para adequarem-se à revelação da “realidade física efetivamente existente” ou do “transitório mundo no qual vivemos” (KRACAUER, 2001: 51), os filmes devem visitar determinados temas e procedimentos, divididos entre “funções de registro” (tais como o movimento, a perseguição ou a dança) e “funções de revelação” (por exemplo, o ato de revelar coisas normalmente invisíveis, ou a atenção a fenômenos que abrumam a mente humana e modalidades especiais de realidade) (2001: 66-88). No final de *Teoria de cine*, o debate sobre o cotidiano é associado aos objetivos do cinema defendido por Kracauer: num contexto de crise das ideologias, os filmes colaboram para desmascarar ou extrair o véu abstrato que encobre o mundo, trazendo a face objetiva de um modo de vida comum à humanidade. Em diálogo com Erich Auerbach, Kracauer refere-se ao cotidiano como: “Os pequenos momentos casuais que concernem às coisas que você, eu e o resto da humanidade temos em comum [...] essa matriz de todas as outras modalidades de realidade” (2001: 372). Dito de outro modo, trata-se de “produtos do hábito e da interação microscópica [que] formam uma estrutura elástica que se modifica lentamente e sobrevive a pesar das guerras, das epidemias, dos terremotos e das revoluções” (2001: 372). Extrapolando as “crenças estabelecidas” ou os “objetivos ideológicos”, o cotidiano assim concebido refere-se às pequenas necessidades, cuja estrutura pode variar, de acordo com lugar, povo e época (2001: 372), acessadas por meio do desmascaramento propiciado pelo cinema.

Se para Kracauer a relação com o cotidiano envolve uma revelação, na França do mesmo período André Bazin debate uma noção de neorrealismo, na qual inclui a atenção aos fatos e reflexos fenomenológicos. Em sua concepção de realismo,

Bazin o toma como uma construção estética que satisfaz a “necessidade de ilusão” através da “construção de um universo ideal à imagem do real” (1991: 20). No caso do neorrealismo, porém, a referida construção de um universo “à imagem do real” inclui uma atenção fenomenológica e desdramatizada do mundo, por meio de uma apresentação dos fatos ou da realidade objetiva, cujo sentido seria dado apenas a posteriori. Em oposição ao realismo que “subordina seus empréstimos à realidade a exigências transcendentais”, para Bazin “o neorrealismo só conhece a imanência. É unicamente o aspecto da pura aparência dos seres e do mundo que ele pretende, *a posteriori*, deduzir os ensinamentos neles contidos. É uma fenomenologia” (BAZIN, 1991: 281). No caso particular de Rossellini, a partir do crítico francês, pode-se falar de uma atenção aos fatos objetivamente apresentados, seguida por uma revelação. Em *Alemanha ano zero* (1948), por exemplo, no caminhar do menino em direção à morte, haveria uma longa atenção aos movimentos físicos, associada a uma ação desdramatizada, por não sabermos o que pensa o personagem, e cuja gravidade é revelada pelo suicídio final. Ainda segundo o crítico francês, “o universo rosselliniano é um universo de atos puros, insignificantes em si mesmos, mas que preparam como que à revelia de deus, a revelação subitamente deslumbrante de seu sentido” (1991: 315). Deste modo, apesar de não se referir à palavra cotidiano propriamente dita, em sua abordagem do neorrealismo Bazin pressupõe a atenção aos atos puros, numa operação sucedida pela revelação dos sentidos.

Buscando sintonias e preparando o campo para o debate do cotidiano no letrismo, foram aqui debatidas vertentes contemporâneas, que sugerem a vida cotidiana como espaço de transformações potenciais, a ser abordada mediante uma atitude igualmente transformadora. Lefebvre e Heller tratam dos possíveis vislumbrados no cotidiano existente. Goffman, Kracauer e Bazin, por sua vez, permitem tomar o cotidiano enquanto construção, seja ela performática, seja ela associada aos atos de desmascarar ou revelar fragmentos da realidade física transposta aos filmes. No próximo tópico, o foco será o exame de obras escritas e filmicas letristas, tomadas sob os ecos dessas tendências aqui explicitadas.

### O letrismo sob a perspectiva do cotidiano

Uma crítica do cotidiano, tomada como intervenção transformadora, terá possíveis desdobramentos entre os materiais letristas. Concentrando-se nos primeiros anos de existência do grupo, é possível destacar dois focos essenciais de materiais – escritos e audiovisuais – relacionados ao tema. Nos mesmos, há uma ênfase especial às transformações das salas de projeção e dos imaginários associados a tal espaço. Explorando esse recorte temático, num primeiro momento, serão abordados os escritos de três poetas letristas, Isidore Isou, Maurice Lemaître e Marc’O, alguns deles publicados no volume 1 da revista *ION* (1952); em continuidade ao suporte escrito e dentro da mesma temática, serão debatidos os contos “Le mobile” e “Vers une salle de cinéma”, de M. Lemaître. Numa segunda frente de análise, formada por sons e imagens em movimento, serão destacadas passagens de filmes do grupo, especialmente *Traité de bave et d’éternité* (1951), de Isou, e *Un soir au cinéma* (1962) de Lemaître.

#### *A produção escrita e a atenção à sala de projeção (Frente 1)*

O primeiro itinerário possível organiza-se em torno da sala de projeção como local de transformação. Para Lemaître, o cinema, marcado também pela cisão imagem-som, corresponde a uma forma híbrida entre cinema e teatro. Isso inclui a “transformação da representação cinematográfica em uma combinação com o teatro [...]”, com a “absorção do projecionista, das atendentes e do público em sua totalidade” (LEMAÎTRE, 1954: 108), que fazem parte da própria performance e dos cálculos para as construções do espetáculo e de suas rupturas. Tal proposta, ordenada de modo resumido e sistemático, é publicada em 1954 no livro *Qu’est-ce que le Lettrisme?*. Para o poeta francês, o cinema realizado pelo grupo

nos anos 1950 faria parte de um momento de transformação – a passagem de um período *amplique*, de uso das técnicas em harmonia, para um novo momento, de cinzelamento, associado à ruptura e aos fragmentos. Entre os principais preceitos de tal cinema que retoma das relações com o teatro, estão incluídos: a liberdade entre imagens e sons; a autorreflexividade; as intervenções sobre a película; a superação da projeção sobre tela, para um espetáculo que envolve a presença de atores, figurantes e provocações aos espectadores tornando esses parte do espetáculo. O germe de tais formulações, porém, encontra-se em escritos letristas editados dois anos antes, na revista *ION* (1952). Tal publicação teve seu primeiro e único volume dedicado majoritariamente ao pensamento cinematográfico letrista, incluindo artigos e roteiros de artistas-chave para a consolidação do grupo junto à sétima arte. O cinema letrista se concentrará especialmente entre os anos 1951-52, com filmes de Isou, Lemaître, Wolman e Debord, cujas principais tendências seriam a assincronia entre sons e imagens, bem como um ataque à representação naturalista clássica e à tela enquanto espaço de projeção<sup>8</sup>.

<sup>8</sup> Entre os principais filmes letristas, considera-se a tétrade: *Le Film est déjà commencé?* (Maurice Lemaître, 1951), *Traité de bave et d'éternité* (Isidore Isou, 1951), *L'Anticoncept* (Gil Joseph Wolman, 1952) e *Hurlements en faveur de Sade* (Guy Debord, 1952). Para um debate mais aprofundado sobre tal filmografia e sua contestação do cinema como instituição, consultar: Cabañas (2014); Devaux (1992); Uchoa (2019).

Em sua “Estética do cinema”, texto de abertura da *ION* n. 1, Isidore Isou propõe a transformação da sessão de cinema em pura sessão-debate. A sétima arte, tomada como projeção sobre tela, realizada num “quadrado mecânico ambiente”, deveria ser destruída: “o filme enquanto tal desaparecerá, dando espaço para o simples debate, sobre o cinema passado” (ISOU, 1952: 114). O tipo de debate também deveria transformar-se, opondo-se a uma mera animação comercial de auditório, a partir de uma ação que acarretaria mudanças na performance do debatedor, incluindo seus gestos, sotaques e entonações. Ou seja, a sala de projeção, espaço de uma cotidianidade banal e comercial de um cinema anterior, se tornaria um local de gestação de transformações. As intervenções na sala tendo em vista a provocação ou o debate, presentes anteriormente no cinema futurista, seriam levados à frente especialmente por Guy Debord. O filme *Hurlements en faveur de Sade* (1952), realizado por Debord no contexto letrista, já envolvia a negação das imagens em movimento, com a transformação da sessão em um debate sobre a sociedade e a situação de estar assistindo a um filme. A proposta relaciona-se à criação de situações, que seria aprofundada no futuro contexto do situacionismo, na qualidade de intervenções conscientes sobre o urbano, não mais limitadas ao espaço da sala de cinema. Questionando um lazer desvinculado do trabalho ou da arte, no situacionismo as situações criadas voltam-se à crítica da burguesia urbana, a partir de comportamentos lúdicos e cenários materiais momentaneamente construídos. Como registrado no primeiro volume do periódico situacionista, trata-se de “uma atividade experimental coletiva, com o estabelecimento de um campo temporário de atividades, favorável ao reconhecimento e apropriação de desejos” (*Internationale Situationniste*, 1958: 11).

Outros dos artigos letristas da revista *ION* extrapolam a performance do cinema-debate, incluindo transformações da disposição física da sala de projeção. É o caso do artista Marc’O, que propõe intervenções arquitetônicas, abrangendo as disposições das telas, muros e cadeiras, para a realização hipotética de um *cinema nuclear*. Seu pressuposto é a transformação das bases da sétima arte existente, com vistas a um cinema futuro. Entre suas preocupações, Marc’O explicita a importância do cotidiano da projeção, em sua ação sobre o espectador. São questionados aspectos físicos, sociais e sonoros relacionados à presença do espectador e sua acomodação diante da tela<sup>9</sup>. Neste cinema a conversão do espectador em um espectador-ator, objetivo inicial, será acompanhada por transformações da situação de projeção, incluindo: tela, temperatura, poltronas, atmosfera no interior e exterior da sala, bem como a cabine de projeção (MARC’O, 1952). No cinema nuclear, a experiência será constituída pela “soma da *mise en scène* da sala (e seus componentes) e do espectador-ator (elemento receptor) considerado como autônomo” (MARC’O, 1952: 253), em torno dos quais gravitaria uma massa anônima de espectadores quaisquer.

<sup>9</sup> Quanto a tais aspectos de sociabilidade cotidiana, Marc’O diferencia: a) elementos externos, como “o joelho excitado de um indivíduo sobre as costas de sua poltrona” [...] “um menino que chora, uma conversa, os gritos de um bando de pessoas jovens vindas para cortar [...]”; b) elementos internos ou íntimos, tais como uma dor de cabeça, o incômodo causado pelo fígado, vontade de dormir, ou mesmo, uma predisposição de tomar o medíocre como belo (MARC’O, 1952: 241).

As modificações espaciais da sala, por sua vez, levariam a subgêneros de cinema, marcantes pela variação dos dispositivos de projeção e recepção. Entre as variações propostas, Marc'O inclui:

1. Um *cinema bi-tela*, com duas telas e a possibilidade de projeções paralelas ou cruzadas (Figuras 1A e 1B). Neste caso, previa-se a projeção de tipos de cinema em contraposição, sendo uma das telas dedicada a filmes clássicos e, a outra, a obras letristas.

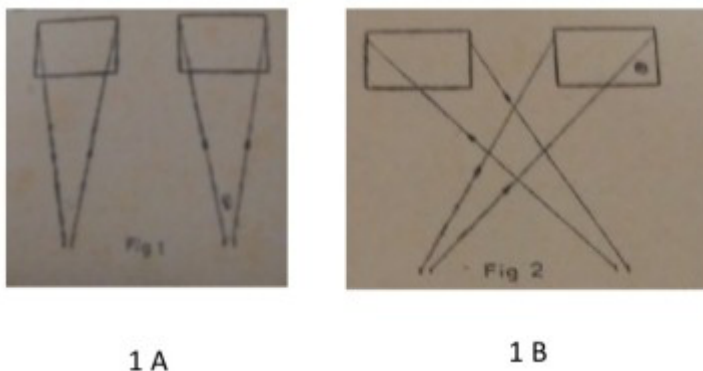


Figura 1: Esboços para cinema bi-tela

Fonte: Revista ION, v. 1 (1952)

2. um *cinema náutico (esportivo)*, construído dentro de uma piscina, com uma sala submarina, e a tela situada em um dos muros internos de tal piscina. Numa primeira variante (Figura 2A), com cabine de projeção externa à piscina, os nadadores veriam as imagens sem possibilidade de intervenção; numa segunda variante (Figura 2B), com o projetor situado dentro da piscina, no muro oposto ao da tela, o feixe de imagens atravessaria o tanque pela água, com a possibilidade dos nadadores criarem jogos de sombra, pela interposição de seus corpos ante os feixes subaquáticos. Os espectadores-nadadores usariam máscaras de mergulho e fones para escuta debaixo d'água.

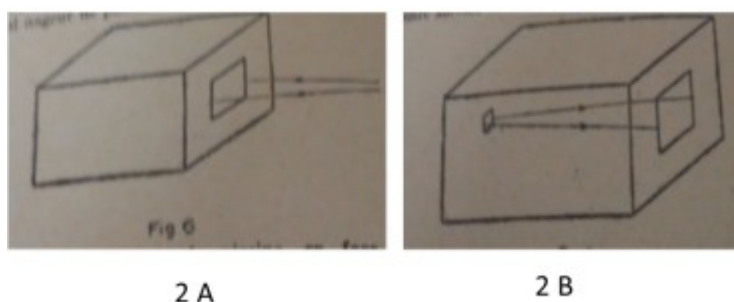


Figura 2: Esboços para cinema náutico

Fonte: Revista ION, v. 1 (1952)

3. Um *cinema carrossel*, que seria constituído por uma sala circular, com as poltronas circularmente dispostas em torno de uma cabine central (Figura 3A). Tal cabine seria ocupada por oito aparelhos, que projetariam oito filmes diferentes e simultâneos. Ao longo da projeção haveria um movimento circular da própria cabine central em torno de si. Em termos de movimento, enquanto a cabine central e as telas periféricas girariam no sentido horário, a sala realizaria o movimento anti-horário (Figura 3A). Tal sala circular seria provavelmente dividida em oito câmaras axiais, como as pétalas de uma flor, cada qual possuindo cadeiras dispostas em arquibancada (Figura 3B) (MARC'O, 1952: 276). As variáveis envolvidas na projeção

teriam previsões bastante detalhadas. Isso valeria para as cores das telas, dispostas de acordo com um arco-íris; para as poltronas móveis, cujas intensidades de movimentos seriam determinadas pelo tipo de filme projetado; ou ainda, para a temperatura das diferentes zonas da sala, cuja previsão era variar entre 50 e -15 graus, incluindo uma zona com duchas de água fria.

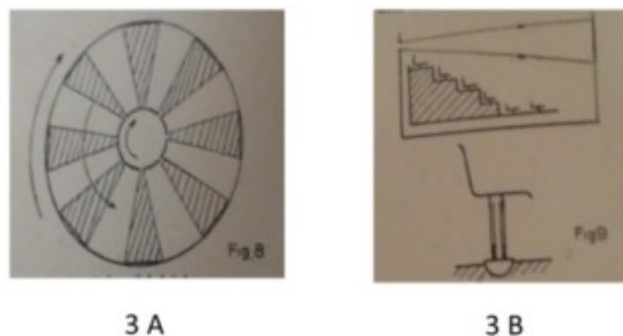


Figura 3: Esboços para cinema carrossel

Fonte: Revista ION, v. 1 (1952)

Entre os letristas, assim, o projeto do cinema nuclear coloca-se como hipótese de realização – uma transformação da sala de projeção, tomada a partir de seu cotidiano físico e de sociabilidades. Nos manifestos e textos teóricos, especialmente aqueles de Marc’O, as descrições físico-arquiteturais são intercaladas por contos, diálogos e cartas fictícias, sugerindo o cotidiano dos novos espectadores, no contexto de tais salas. Será o caso dos três tipos de cinema aqui referidos – os cinemas *bi-tela*, *náutico* e *carrossel*. A descrição física do segundo deles, por exemplo, seguirá uma carta intitulada “Première do cinema náutico na piscina Marc’O” (MARC’O, 1952: 273). Nela, uma suposta “senhorita Europa rica”, fictícia correspondente em Cannes, relata os prazeres e perigos envolvidos numa primeira experiência de tal cinema:

Numerosos foram os nadadores que assistiram ao filme sem máscara submarina. Eles eram vistos, de tempos em tempos, retornando à superfície, para respirar e mergulhar novamente a seu prazer (as alegrias da sala de cinema náutico). Jamais será dito o quanto tal invenção é admirável. Marc’O pode conciliar dois antagonistas, o esporte (ar puro) e o cinema (salas escuras consideradas pelo esportista perigosas como ninhos de micróbios.) [...] Entretanto, é necessário lamentar um leve acidente que poderia ter sido grave. Uma jovem menina, absorvida pela atuação de seu herói [...] esqueceu de retornar para respirar e assim se asfixiou. Felizmente, um jovem rapaz, percebendo-se a tempo das dificuldades da imprudente, conseguiu trazê-la para a terra. (MARC’O, 1952: 274)

Os cinemas aqui referidos, *bi-tela*, *náutico* e *carrossel*, compõem um conjunto mais amplo de transformações, do qual fariam parte outras variações – como o *cinema travelling* (salas com cadeiras móveis), o *cinema eleitoral* (com a tela ocupada pelo retrato do diretor e tendo a intervenção do espectador, pró ou contra, como princípio central da *mise en scène*), a *sala carrossel suspensa* (instalada em um andaime) ou o *cinema-navio* (variação da sala-carrossel instalada dentro de um navio). Em todas essas variações, as descrições incluem a disposição física, o funcionamento das sessões bem como cartas-relato fictícias, apresentando a recepção dos espetáculos em cada tipo de sala, projetando as possibilidades de transformação do espaço e as respectivas experiências de espetatorialidade. Neste último tipo de material, os extratos incluem relatos, por vezes em primeira pessoa, que através da narrativa imaginária das sessões e debates realizados aproximam as barreiras entre o existente e o possível. É como se o leitor participasse das experiências, que contemplariam, no caso do *cinema bi-tela*, o conflito entre espectadores, pró e contra experiência vivenciada, desdobrando-se numa briga

de gerações. Na parte do texto dedicada ao *cinema travelling*, há um relato detalhado da experiência sensorial e física de ser jogado de um lado para o outro pela cadeira móvel, incluindo os desdobramentos finais, com um grupo de quatro espectadores levados ao hospital de ambulância. Destaca-se também uma sessão de cinema náutico dadaísta, em homenagem aos 50 anos da fundação do dadaísmo, que seria iniciada pela presença de bandidos armados e pelos berros de G. Debord – “salve-se quem puder!” (1952: 274). Essas, entre outras experiências imaginadas, culminam com a proposta de um *cinema nuclear íntimo* (1952: 281). Nesta última variação, as modificações versam sobre a *mise en scène* do espectador “em si”, tomado como “aparelho receptor” (1952: 281) – com modificações que obrigariam “um espectador desconhecido a assistir ao filme sob condições determinadas” (1952: 282), entre as quais recomenda-se: a) deixar o espectador bêbado ou drogado; b) borrar a sua visão com óculos deformantes, cujos tipos seriam trocados a cada 30 segundos; c) a indisposição de um espectador que, após uma farta refeição, sentaria numa cadeira de cabeça para baixo; d) a imobilização de espectadores sobre cadeiras aquecidas ou sobre blocos de gelo. Tudo isso narrado como experiências utópicas ou já realizadas.

Entre os materiais letristas, existem alguns contos que também se atêm aos gestos e sociabilidades cotidianos da sala escura, realizando uma descrição das relações visuais, sonoras ou sentimentais existentes nas novas salas de projeção. O conto “Le mobile” (LEMAÎTRE, 1999b), publicado originalmente em 1952 junto com o roteiro de *Le film est déjà commencé?* (1951), é sintomático da literatura cinematográfica letrista. Nele, o ato de ir à sala é apresentado como espécie de missa, que fascina pela beleza dos atores e atrizes, mas é seguida pela desilusão com o acender das luzes. Narra-se a experiência de dois rapazes, que, ao entrarem em uma sessão, passam a agir como espectadores ativos ao modo letrista. Assim, desejam que o diretor da sala lhes tivesse barrado a entrada, bem como tentam galantear a mocinha do caixa, seduzidos pela generosidade de seu corpete. Depois de sentarem-se nas poltronas, em busca de um novo tipo de experiência, os dois espectadores fecham os olhos, passando a experimentar a dimensão sonora do cotidiano da projeção. Assim, escutam-se: “ruídos de portas, que rasgavam a música em intervalos regulares”, pedidos de “bom dia” realizados com “a graça de um martelo-pilão”; alguns “eu te amo”, já banalizados, ditos sobre o peito dos amantes; ou ainda, suspiros ou expressões de emoção (LEMAÎTRE, 1999b: 43). Por fim, os personagens do conto sentem ter assistido a uma única e disforme massa de cores, comparável àquela que ocupa a tela no intervalo entre duas sessões.

Já no conto “Vers une salle de cinéma” (1999c), Lemaître narra as reações da plateia durante a projeção de um *western*. A própria narrativa é desejante, buscando, aqui e ali, possibilidades de rupturas do curso normal de uma sessão. Ironiza-se a admiração diante das estrelas, mas também a situação de outros espectadores, colocados como seres entediados e com frio, aguardando pelo fim da sessão. A tensão sugerida pelo *western* se desdobra em um mar de ações, que ruem como um castelo de cartas, envolvendo espectadores e especialmente os sons. A banda sonora mistura-se a um conjunto de sonoridades infernais, provenientes da sala. Os casais fazem alusões a suas noites “simili-hollywoodianas”. Os “comedores de película” (LEMAÎTRE, 1999c: 51), despertados por seu dever alimentar, encontram-se afundados em cadeiras-armadilhas, que teriam sido, há muito, decodificadas por seus traseiros. A sessão avança, entre berros e sussurros, atingindo uma espécie de êxtase de sensualidade.

Entre os escritos teóricos e contos aqui destacados, nota-se uma atenção especial à situação de projeção, tomada em seu potencial transformador. A atenção a novas formas de interação, bem como a ênfase às minúcias da sala escura como dimensão mais importante do que a própria projeção, implicam em transformações desejadas e inventadas via linguagem escrita. Dialogando com isso, o jogo entre o cotidiano e uma imaginação criativa é um dos processos

<sup>10</sup> Em “Kracauer como etnólogo das metrópoles: o caso de *Ruas em Berlim e em outros lugares*” (UCHOA, 2010) tal jogo, nos escritos de Kracauer, é pensado a partir da dualidade entre uma descrição objetiva e um tratamento onírico, que será posteriormente retomada em *Teoria del cine*, pelas tensões entre tendências realistas e formativas.

articulados por Siegfried Kracauer, em escritos que precedem sua *Teoría del cine*. Pode-se dizer, desse modo, que as previsões de Marc’O sobre as *premières* de seu *cinema nuclear*, bem como o fascínio trazido por Lemaître a partir de suas descrições do cotidiano da sala de cinema, não deixam de dialogar com as transformações exploradas por Kracauer em *Rues de Berlin et d’ailleurs* (1995), ou nos tópicos iniciais de *Teoría del Cine*. Em tais extratos de escritos, uma das forças motrizes é o jogo, entre uma descrição etnográfica, atenta à superfície da vida cotidiana, e inferências de tensões alucinantes, que a seu modo possibilitam uniões entre o existente e as humanizações represadas<sup>10</sup>. A comparação, porém, tem as suas diferenças: enquanto a imaginação transformadora de Kracauer atenta para traços do urbano e de populações em condições limítrofes, o foco dos escritores letristas, por sua vez, será o cotidiano da sala de cinema.

### *Imagens em movimento (Frente 2)*

Outra categoria da cotidianidade, no letrismo, apresenta-se nos materiais audiovisuais propriamente ditos. Neste caso, o material-foco são passagens de filmes, relacionadas à presença do cotidiano, sob a dimensão do vivido, ou então, associadas a autorrepresentações letristas. Um dos grandes traços da cinematografia do grupo é a construção a partir de fragmentos, bem como a forte intervenção manual, sobre a emulsão, trazendo uma aparência final de colagem. Também marcantes serão as assincronias, conscientemente buscadas, entre sons e imagens, denominadas pelos artistas franceses como cinzelamentos – que podem referir-se às violentas disjunções entre imagens e sons, mas também às ações físicas sobre a película propriamente dita. O cinema letrista, contendo entre seus realizadores Isou, Lemaître, Wolman e Debord, trabalha com um paulatino ataque às imagens em movimento, cujo ápice corresponde à abolição da própria tela como espaço de projeção, desdobrando-se num cinema marcado por performances e provocações ao público. As propostas letristas para a sétima arte estão condensadas em textos como *Qu’est-ce que le Lettrisme?* (LEMAÎTRE, 1954) ou “Base d’une education cinematographique du public par la critique permanente” (LEMAÎTRE, 1999a).

Em termos da vida cotidiana, tais propostas interferem em três dimensões: o cotidiano da realização, associado aos procedimentos de construção das imagens-sons, o cotidiano do espectador e o cotidiano interno aos filmes, construído via *diegese*. Assim, em sua proposta para um cinema letrista, no âmbito da construção fílmica, Lemaître faz sugestões sobre uma montagem discrepante, a partir de sons e imagens construídos de modo independente, incluindo ênfase às construções sonoras, entre as quais predominam registros orais dos próprios letristas. Em termos de recepção, duas são as principais modificações cotidianas. Primeiramente, há a abolição do roteiro em sua forma clássica, com a inclusão das ações dos atores e figurantes presentes na sala de exibição, que reafirma a proposta do cinema como provocação e debate. Junto a isso, destaca-se o questionamento dos usos da tela, incluindo a projeção em corpos, objetos e espaços adjacentes ou a destruição física da tela principal, trazendo um cotidiano avesso ao espectador passivo. Colabora para isso a existência de atores contratados para criar interrupções, incluindo comentários em voz alta, com críticas à narrativa e à identificação próprias ao cinema narrativo clássico. Quanto à *diegese*, as propostas desdobram-se na criação de um mundo violentamente cindido, pelos choques e descompassos entre imagens e sons.

Gravitando essas três dimensões do cotidiano, relacionadas ao cinema letrista, são de interesse para esse tópico algumas sequências de filmes de Isidore Isou e Maurice Lemaître, em particular *Traité de Bave et d’éternité* (1951) e *Un soir au cinéma* (1962). Tais filmes contêm registros, realizados pelos próprios artistas letristas, acompanhando algumas de suas atividades – sejam elas perambulações urbanas, sejam registros de suas reuniões, conversas ou intervenções poéticas. Unindo reportagem e presença autobiográfica, há nesses materiais um lirismo

<sup>11</sup> O lírico do cotidiano é uma categoria criada por Sitney para pensar na obra Jonas Mekas. Neles, predomina a fragmentação visual, associada a uma voz *over* que vincula o filme, como um todo, a uma experiência pessoal do próprio cineasta-narrador. Trata-se de diários filmicos não cronológicos, marcados também pela espontaneidade e a aversão aos acontecimentos totalmente construídos e acabados, incluindo diferentes manipulações das imagens e do tempo. Tal tipo de cinema seria um subtipo do cinema lírico, pensado por Sitney especialmente a partir dos filmes de S. Brakhage, nos quais as imagens, movimentos e efeitos de edição dizem respeito à experiência e a um olhar interno do cineasta sobre o mundo (SITNEY, 2002).

do cotidiano, cujos sons e imagens indicam uma ação contínua, dos diretores e seus correligionários sobre o mundo e sobre o cinema. Em tais extratos, existem encenações do cotidiano, referentes ao fazer cinematográfico ou à ida a uma sessão, que envolvem novos usos e transformações. Aproximando-se de uma nomenclatura particular, é possível tomá-lo como um cinema *lírico do cotidiano*, termo criado por A. Sitney (2002) para referir-se a um tipo de embate com o cotidiano que fixa uma realidade em fuga, incluindo o registro da própria ação do cineasta sobre o mundo. Trata-se de uma realidade que, de outro modo, se perderia para sempre, mas acaba por resistir, através do registro de acontecimentos diários, unindo uma sensibilidade atenta ao novo e um sentimento de ausência suscitado pela voz *over* em primeira pessoa<sup>11</sup>. No lírico do cotidiano letrista, de modo particular, a ação sobre o mundo é coletiva, visando não necessariamente a sua fixação, mas uma explosão violenta, sobre a vida existente e sobre o celuloide. Por outro lado, a constante presença das vozes *over* sugere algum tipo de unidade, costurando os fragmentos. No cinema letrista, assim, o lírico do cotidiano envolve uma ação dupla, mesclando explosão e retenção.

Entre os filmes letristas da época, o primeiro exemplo de tal presença é a parte inicial de *Traité de bave et d'éternité* (1951), dirigido por Isidore Isou e produzido por Marc'O. A concepção de tal filme envolve uma emissão sonora central, à qual foram somadas imagens fragmentares, separadas em três capítulos – respectivamente, “o princípio”, “o desenvolvimento” e “a prova” – cuja principal tendência é o aumento da fragmentação e da intensidade das intervenções sobre o celuloide. A presença de um coro de vozes é marcante, evocando idas e vindas de uma sessão-debate letrista, sugerida como situação central que paira sobre a obra. A onipresença vocal letrista é marcante, a partir de uma ação dupla entre a explosão e a tentativa de união dos fragmentos. A situação-gênese é formulada no primeiro terço do filme, primeiramente associada à voz do comentador sonoro que apresenta uma sessão do filme *Casamento ou luxo* (1923), de Chaplin, hipoteticamente ocorrida no *Cineclub Saint-Germain-des-Prés*. Complementando a tessitura sonora, escutamos a voz de um personagem (Daniel) a defender o cinema letrista, extratos de poesias fonéticas, bem como gritos e interjeições da plateia. Tais sonoridades simulam um debate com quiproquós que, apesar de rompido, será retomado pontualmente ao longo do filme, sugerindo-lhe a moldura geral. Paralelamente, são vistas imagens documentais, realizadas pelo próprio grupo de poetas. Nelas, identificamos as perambulações do diretor (Isidore Isou) e de outros letristas por Paris, intercalados por planos de calçadas, movimentos dos carros, os pés dos artistas e devaneios visuais sobre fachadas de imóveis. As imagens do cotidiano em fragmentos são dispostas paralelamente ao debate de cineclub que, registrado nas vozes dos próprios letristas, sugere uma estranha associação, entre o interior do *Cineclub Saint-Germain* e as perambulações externas do personagem-diretor Isou. Se Frédérique Devaux indica, em *Traité da bave et d'petenité de Isidore Isou*, o predomínio de “vozes sem corpos e corpos sem vozes” (1994: 65), o seu polo gravitacional é a sessão-debate construída de modo sonoro, associada a referências visuais, como o plano de um cartaz indicando a existência da sessão e situando-a em *Saint-Germain-des-Prés* (Figura 4). O lirismo do filme, por sua vez, merece ser pensado a partir dessa estranha tensão, unindo explosão e ancoramento, com fragmentos que parecem gravitar em torno de um eixo sonoro central, e que pela soma das vozes sugere uma subjetividade coletiva, mimese autobiográfica da ação dos letristas sobre o mundo. A encenação fílmica, mimetizando uma intervenção sobre o cotidiano da sala a partir de uma situação hipotética, não deixa de reverberar quiproquós letristas efetivamente ocorridos no período. O cine-debate, tomado enquanto gênese do cinema e do gesto daqueles poetas sobre o mundo, permite diálogos entre *Traité da bave et d'petenité* e o *affaire* de Isou. A situação faz parte das origens do filme em questão, num momento em que ele ainda não estava finalizado. Visto pelo grupo como uma das origens do cinema letrista, o referido *affaire* foi uma provocação

pública, no contexto da exibição de *Traité...* no Festival de Cannes, 1951, quando o diretor enganou a plateia, apresentando apenas um extrato do filme, com o intuito de provocar um cine-debate – recebendo em troca uma voraz resposta dos críticos e espectadores presentes (DEVAUX, 1994).



Figura 4: Frames da primeira parte de *Traité de Bave et d'éternité* (1951), de Isidore Isou

Fonte: *Traité de Bave et d'éternité* (1951)

Outra possibilidade de itinerário, agora na obra de Maurice Lemaître, é identificável em *Un soir au cinéma*. Neste filme realizado em 1962, uma voz *over* predominante, em primeira pessoa, apresenta a história de um homem que vai a uma sessão de cinema. O ato de ir ao cinema é uma ação de sedução e sexualidade. A descrição do cotidiano volta-se à narrativa de um encontro erótico, na penumbra da sala, entre o rapaz e uma moça supostamente casada, para quem ele entrega um bilhete de intenções. Apesar de cada um seguir o seu caminho após a sessão, parte dos estímulos sonoros e visuais mimetizam o êxtase do encontro desejado. Nota-se uma espécie de ruptura do cotidiano, organizada em torno da realização de um desejo que, por sua vez, implica na transformação dos usos oficiais de uma sala de cinema.

Entre as imagens iniciais de *Un soir au cinéma*, predominam as perambulações do próprio Lemaître, cortejando mulheres nos Champs Elisées, atravessando ruas, ou então, andando em idas e vindas indecisas. Depois de sua entrada no cinema, há um gradual aumento da fragmentação, das intervenções sobre a emulsão, bem como das construções vocais sugestivas, em sintonia com o envolvimento fortuito vivenciado pelo diretor-personagem. Enquanto os sons acompanham uma minuciosa descrição do flerte, as imagens fragmentam-se, trazendo um balé de formas, letras, pinceladas e vestígios de sequências externas, incluindo algumas do próprio Lemaître, em suas perambulações pela cidade. Novamente, aqui, a experiência da vida comum via imagens cotidianas do diretor-personagem circunda e se sobrepõe à experiência da sala de projeção. Neste caso, porém, a oposição a uma sessão convencional é construída pela experiência do flerte, incluindo seus desdobramentos líricos sobre a tessitura do filme. Os extratos sonoros se multiplicam: a voz *over* em primeira pessoa, sobreposta às imagens de Lemaître, evoca uma dimensão autobiográfica; os sussurros femininos trazem algo de sensual e rítmico; um coro de vozes recitando poesias letristas, por sua vez, reafirma a intenção cíclica com maior violência. Tal massa de elementos sonoros, especialmente vocais, em suas diferentes interações, mimetiza a experiência sensual-cinematográfica do personagem-diretor, em sintonia com seus correligionários letristas. A ação geral expõe o fascínio pelos fragmentos encenados da cotidianidade ilícita, de uma sala projeção transformada num local de encontro sedutor.



Figura 5: Frames de *Un soir au cinéma* (1962), Maurice Lemaître

Fonte: *Un soir au cinéma* (1962)

Em *Un soir au cinéma*, a dimensão transformadora está também na forma prevista para a exibição, nos moldes de uma sessão de *syncinema*. Assim como parte da obra de Lemaître, *Un soir...* era acompanhado por instruções que previam, especialmente, a ordenação da sala de projeção, bem como as intervenções a serem realizadas pelos atores e figurantes. Entre os materiais do filme de 1962, as instruções de projeção são bastante enfáticas, prevendo entre os principais objetivos o ataque à tela convencional. Haveria um televisor ligado, situado num espaço adjacente, paralelamente ao bombardeamento de imagens “sobre todas as faces da sala, aqui compreendidos o teto e a tela, ao longo e sobretudo no final da projeção do filme” (LEMAÎTRE, 2007: 31). Parte das imagens incidiriam sobre os espectadores e o próprio diretor, presente na sessão, tomando suas matérias corpóreas como telas vivas. Cartões brancos seriam distribuídos aos espectadores, visando que intervissem de modo a fragmentar as imagens a partir de rebatimentos em diferentes profundidades. A participação dos espectadores envolveria, portanto, sua integração corporal ao espetáculo, trazendo assim uma dimensão coletiva à experiência de *Un soir au cinéma*.

Entre os materiais audiovisuais letristas, portanto, o cotidiano se apresenta por extratos de experiências autobiográficas que, via montagem, são associadas a uma experiência nuclear letrista. Ou seja, estão em pauta as possibilidades de transformação, tendo por alvo a situação de projeção na sala escura. Tais possibilidades, por sua vez, mesclam especialmente dois níveis de abordagem, entre aqueles anteriormente expostos – as transformações *in loco*, vinculadas ao cotidiano existente do espectador, e o cotidiano representado via *diegese* –, tensionando as relações entre o existente e o possível letrista.

### Considerações finais

Diversos movimentos de vanguarda dialogam com a crítica da vida cotidiana. Quanto a isso, uma das particularidades do letrismo é enfatizar a sala de projeção como célula primordial. Retomando o diálogo com a teoria lefebvriana, a sala escura seria um local de forças transformadoras represadas – um ato de imaginação, que levaria os espectadores a projeções cinematográficas em cruzeiros marítimos, colocados como locais do encontro e da festa, em oposição a uma típica apatia dos espectadores convencionais. Em outras palavras, as principais contestações letristas quanto à sétima arte culminam com o ataque às possibilidades de projeção-identificação, próprias à decupagem clássica em seus diversos desdobramentos.

Descobre-se, também, entre os escritos e imagens do grupo, a consciência da projeção como local de uma etnografia e, ao mesmo tempo, de um plano de ação.

Em termos de descrição etnográfica, isso abrange a disposição do espaço e ações recorrentes, como adentrar a sala, a compra dos *tickets*, os ruídos de uma sessão, balbúcies e debates, bem como as atividades nos entornos do cinema, como as perambulações diante de vitrines, flertes ou devaneios com grupos de amigos que vão a um café após a projeção. Tal mapeamento convive com traços mais inventivos, como os relatos de sessões em salas espacialmente modificadas, ou as referências a alucinações eróticas. Em diálogo com uma atitude romântica lefebvriana, ambicionando a superação da pura negação por uma busca de possíveis transformações, unindo imaginação e crítica do real, o possível letrista volta-se à transformação do cotidiano, que mimetiza uma atitude lírica diante do mundo. Uma atitude que, em sintonia com as necessidades radicais de Heller, recoloca a transformação de si e do mundo como pressuposto, visando romper com as subordinações ao cinema de grande público, em particular o cinema hollywoodiano, denominado como cinema *amplique* (LEMAÎTRE, 1954) e visto como grande inimigo pelos letristas.

Finalmente, poderíamos debater a crítica do cotidiano letrista em sua dimensão de encenação. Por um lado, está em pauta a encenação física dos atores e espectadores, que agem paralelamente ao filme. Por outro, há a encenação das próprias imagens e sons, tomados em suas configurações líricas. Desse modo, em termos de ação sobre o cotidiano, o enfoque será uma performance, por meio da qual os atuantes rompem com as rotinas existentes a partir da denúncia e da provocação. Numa segunda dimensão, as sonoridades *over* rodeadas por imagens fragmentares performam um jogo, entre a explosão e a ancoragem, que se desdobra num lirismo coletivo. Entre os grandes objetivos, chega-se à ruptura do cinema como janela para a ilusão, a partir de um jogo de vozes sem corpos e corpos sem vozes, que gravitam em torno da situação-chave da sala de projeção.

## Referências

- BAZIN, A. *O cinema: ensaios*. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- CABAÑAS, K. *Off-screen cinema: Isidore Isou and the lettrist avant-garde*. Chicago: University of Chicago Press, 2014.
- DEBORD, G. Hurlements en faveur de Sade. *ION*, Paris, v. 1, p. 219-230, 1952.
- DEBORD, G.; WOLMAN, G. Mode d'emploi du détournement. *Les Levres Nues*, n. 8, 1956.
- DEVAUX, F. *Le cinema lettriste (1951-1991)*. Paris: Paris Experimental, 1992.
- DEVAUX, F. *Traité de bave et d'éternité de Isidore Isou*. Paris: Yellow Now, 1994.
- GOFFMAN, E. *A representação do eu na vida cotidiana*. Petrópolis: Vozes, 1985.
- HELLER, A. *Cotidiano e história*. São Paulo: Paz e Terra, 2016.
- HELLER, A. *Por uma filosofia radical*. Barcelona: Ediciones 2001, 2018.
- ISOU, I. Esthétique du cinema. *ION*, Paris, v. 1, p. 7-164, 1952.
- KRACAUER, S. *Teoría del cine: la redención de la realidad física*. Barcelona: Paidós, 2001.
- KRACAUER, S. *Rues de Berlin et d'ailleurs*. Paris: Gallimard, 1995.
- LEBRAT, C. Maurice Lemaître – un cinema hors cadre. In: LEBRAT, C. *Un cinéma radical*. Ed. Paris Éxperimental, 2008. p. 98-105.

- LEFEBVRE, H. *Critique de la vie Cotidienne I*. Paris: Editions Grasset, 1947.
- LEFEBVRE, H. *Critique de la vie Cotidienne I*. Paris: L'Arche Éditeur, 1958.
- LEFEBVRE, H. *Critique de la vie Cotidienne II*. Paris: L'Arche Éditeur, 1961.
- LEMAÎTRE, M. *Le film est déjà commencé?*. Paris: Cahiers de l'externité, 1999a [1952].
- LEMAÎTRE, M. Le mobile. In: LEMAÎTRE, M. *Le film est déjà commencé?*. Paris: Cahiers de l'externité, 1999b [1952]. p. 41-43.
- LEMAÎTRE, M. *Oeuvres de cinema (1951-2007)*. Paris: Paris Experimental, 2007.
- LEMAÎTRE, M. *Qu'est-ce que le Lettrisme?*. Paris: Fischbacher, 1954.
- LEMAÎTRE, M. Vers une salle de cinéma. In: LEMAÎTRE, M. *Le film est déjà commencé?*. Paris: Cahiers de l'externité, 1999c [1952]. p. 51-53.
- MARC'O. Introduction au cinema nucleaire. *ION*, Paris, v. 1, p. 240-252, 1952.
- SITNEY, A. The lyrical film. In: SITNEY, A. *Visionary film*. New York: Oxford University Press, 2002. p. 155-187.
- TRAITÉ de bave et d'éternité. Direção de Isidore Isou. França, 1951.
- UCHOA, F. Kracauer como etnólogo das metrópoles: o caso de ruas em Berlim e em outros lugares. *Patrimônio e memória*, Assis, v. 6, n. 2, 2010, p. 234-249.
- UCHOA, F. Configurações da assincronia audiovisual no cinema letrista de 1951/52. *Significação*, São Paulo, v. 46, n. 51, p. 229-250, 2019.
- UN SOIR au cinéma. Direção de Maurice Lemaître. França, 1962.

# Haruo Ohara – entre formas e texturas

## Rodrigo Fontanari

Pontifícia Universidade Católica de São Paulo | L'Institut Supérieur des Arts Appliqués (Professor e Doutor em Comunicação e Semiótica).

E-mail:fontanari.rodrigo@yahoo.fr

**Resumo:** Este artigo busca, por um lado, apresentar em grandes linhas o agricultor-fotógrafo nipo-londrinense Haruo Ohara, e, por outro, demonstrar que sua produção fotográfica está em plena consonância com as características estéticas que definem a fotografia moderna brasileira.

**Palavras-chave:** Fotografia Moderna; Fotografia Artística; Haruo Ohara.

## Haruo Ohara – between shapes and textures

**Abstract:** On the one hand, this article presents the farmer-photographer Japanese-Londoner, Haruo Ohara, and, on the other hand, demonstrates that their photographic production is fully in line with the aesthetic characteristics that define modern Brazilian photography.

**Keyword:** Modern Photography; Artistic Photography; Haruo Ohara.

### Sobre Haruo Ohara

Linhas, formas, texturas, pura geometria do olhar. É assim, que por meio de sua lente da câmera fotográfica, Haruo Ohara transforma a imagem fotográfica – entendida frequentemente como um registro mimético do real – numa forma de expressão poética. Expressão poética que, por hipótese, parece estar em total consonância com o panorama artístico das artes visuais brasileiras.

O presente artigo visa debruçar-se sobre algumas imagens desse fotógrafo londrinense de origem japonesa, buscando estabelecer um paralelo entre a sua maneira de ver e as produções artísticas de seu tempo. Desse modo, procura apontar e identificar suas contribuições para o campo da fotografia moderna brasileira.

Como se sabe, o conhecimento sobre a prática fotográfica quase que totalmente autodidático não fez de Haruo Ohara um fotógrafo roceiro. Ao contrário, seu inquieto desejo de compreender a prática fotográfica permitiu-lhe aprender não apenas sobre a construção da imagem, mas também sobre sua ruína, que a leva ao limite do contrassenso, do irracional, abrindo-a ao enigma visual.

Não se vê quase nada nelas. É da imagem fotográfica enquanto acontecimento em si mesma que começa toda arte de Haruo Ohara. Sua arte, na verdade, consiste em fazer ver as coisas, não aquelas que sua fotografia representa, mas aquelas que ele manipula: formas dos materiais mais diversos, luz, sombra, textura. Por meio de gestos, Ohara afasta-se ligeiramente do referente, explorando possibilidades da fotografia que vão além daquilo que a caracteriza em si mesma, ao ponto de inquietar o olhar do espectador como se ele procurasse negar aquilo é específico do fotográfico: a semelhança ao referente.

Compreende-se muito pouco diante de certas fotos de Ohara. O olhar do espectador busca pelo sentido, mas as fotografias não o têm. Trata-se de composições completamente vazias. Constituídas, simplesmente, de gesto de caligrafia. A aparente incongruência cede lugar à arte do olhar que abandona o discurso enfático. Haruo Ohara não parece desejar, através de seu ato fotográfico, apenas deixar vir à superfície a beleza das coisas. Uma lição do olhar que se aprende a partir da composição de 1964 representada na Figura 1.



*Figura 1: Composição sem título*

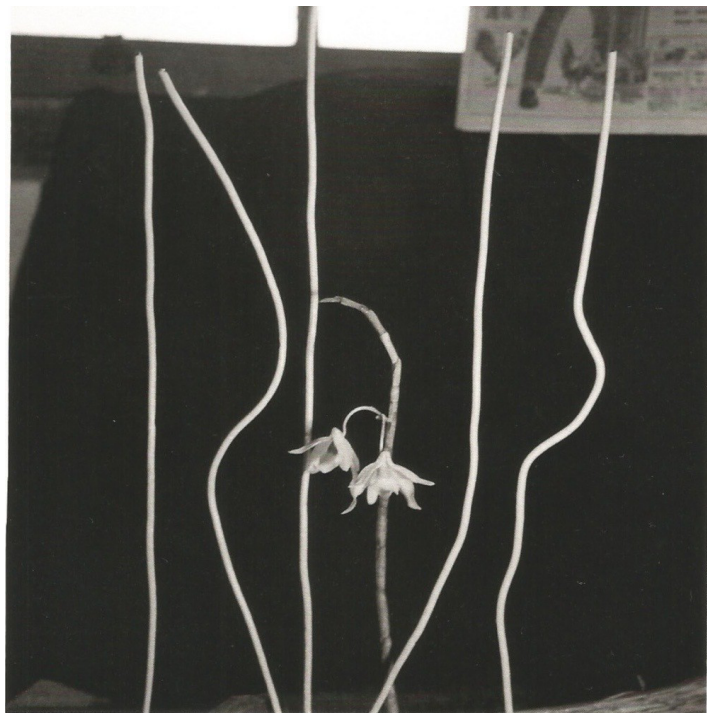
*Fonte: Instituto Moreira Salles/Haruo Ohara*

Num primeiro olhar, é difícil reconhecer do que é composta essa imagem. Muito próxima de pequenos traços espessos sobre uma superfície branca, apenas a textura anelada atesta que o que se vê não são, de fato, traços, mas formas tracejadas pela mão do homem a partir de algo incomum, as minhocas. Esse trabalho mostra que a arte de Ohara consiste menos em representar, e mais em fazer ver as coisas manipuladas, arranjá-las na cena a ser fotografada. São sempre coisas mínimas do cotidiano: as minhocas, alguns pedaços de ferro, um pouco de folhas, para extrair delas o que jamais foi visto ou nunca percebido.

É como se, no limite, Haruo Ohara buscasse operar uma espécie de rompimento conceitual e estético com o programa operatório do aparelho fotográfico. Por isso mesmo, é possível pensar que Ohara faz de suas fotografias poemas, no sentido etimológico do termo: uma obra capaz de suscitar as ficções, o estilo harmonioso e figurado da poesia.

### Um olhar moderno

Ohara é um fotógrafo extremamente sensível à arte do seu tempo. O artista nipo-londrinense foi capaz de captar o espírito e a sensibilidade modernos, suas rupturas e desconstruções, produzindo imagens que refletem esse estilhaçar das formas e atenuam as fronteiras entre as artes visuais, notadamente, entre a pintura e a fotografia. Ele oferece ao olhar do espectador sinais de que sabe reconhecer o sutil limite fronteirístico entre essas artes. Basta olhar atentamente para a maneira como Haruo Ohara representa fotograficamente alguns ramos de orquídeas – uma composição datada de 1959 –, muito próxima, sem dúvida, daquilo que poderia fazer um pintor oriental.



*Figura 2: Composição sem título*

*Fonte: Instituto Moreira Salles/Haruo Ohara*

Não há aí, no entanto, nenhuma aproximação com as técnicas empregadas pelo pictorialismo. Sua experimentação fotográfica procurar explorar o potencial artístico intrínseco ao meio fotográfico, num nítido diálogo com as artes visuais, expandindo os limites de expressão da arte fotográfica. Diferentemente do pictorialismo, que acrescentava inúmeras técnicas ao processo fotográfico para que então a imagem se assemelhasse a uma imagem artística, o artístico na imagem fotográfica de Ohara advém do próprio olhar do fotógrafo e de seu conhecimento laboratorial do processo de revelação.

Ora, se por um lado a fotografia entrou em sua vida de maneira autodidata, por outro, Haruo Ohara nunca deixou transparecer que “fosse um roceiro com o mágico dom da fotografia” (LOSNAK; IVANO, 2007: 120). Ele se esforçou para obter conhecimento “profundo de sua arte [...] a estética de seu tempo, os limites e as possibilidades que as imagens fotográficas podiam oferecer”, lembram os biógrafos Marcos Losnak e Rogério Ivano (2007: 120).

Nessa exploração máxima do meio, Ohara eleva suas imagens à condição não de mero produto da técnica, mas do que se tem denominado “fotografia de autor”. Haruo Ohara tinha uma sofisticação estilística que lhe rendeu a capacidade de encontrar justamente o sutil equilíbrio entre o sentido e o meio escolhido.

Embora suas fotografias consistam, em sua maioria, num registro do cotidiano do campo, de seu entorno familiar, elas não se reduzem a nenhum imediato compromisso com o documental. Longe disso, suas fotografias transcendem a mera documentação da paisagem rural e, tempos mais tarde, também urbana londrinense. Isolado do eixo cultural-artístico brasileiro, mas não totalmente desinteressado ou desinformado dos movimentos vanguardistas que daí irradiavam, Haruo Ohara já despontava, no final dos anos 1940, não apenas como um bom fotógrafo, mas como um artista atento aos desdobramentos estéticos de seu tempo.

Aliás, sua inquestionável percepção da luz sobre objetos e pessoas foi decisiva para seu trabalho como fotógrafo e para todas as suas experimentações acerca da linguagem fotográfica. Não por acaso, lembra Annateresa Fabris (2013), a capacidade criadora do fotógrafo e as possibilidades expressivas de seu meio o colocam na mesma condição do pintor. Ainda que não crie com a mesma liberdade intuitiva, o fotógrafo deve dominar a “proporção de luz, sombra e contraste entre ambas, nada ficando a dever aos métodos tradicionais da criação” (FABRIS, 2013: 309). O aparelho e a programação da caixa-preta não são, forçosamente, os determinantes para a criação de uma fotografia. A imagem não nasce senão do olhar do fotógrafo e de sua sensibilidade em perceber as nuances de luz e sombra que se tramam e se inscrevem inevitavelmente sobre pessoas e objetos.

Haruo Ohara se aproxima, por exemplo, dos passos de outros fotógrafos artistas, como Geraldo de Barros – para ficarmos em um exemplo brasileiro que certamente influenciou seu olhar, uma vez que ambos faziam parte do Foto Clube Bandeirante, ao qual Ohara era filiado desde meados dos anos de 1950 –, alargando o campo de atuação do fotógrafo de maneira a aproximá-lo de outras formas de ver.

O meio mecânico tornou-se uma forma de traduzir a subjetividade do fotógrafo, isso é, um meio de expressão cuja técnica não se sobrepõe à própria linguagem da fotografia. Haruo Ohara rompe com a sintaxe da gramática fotográfica, propondo uma outra visualidade fotográfica com certo ponto de contato com a experimentação do fotoclubista Geraldo de Barros. Ambos se distanciam dos cânones do processo fotográfico, resultando em uma enorme variedade de experimentações artísticas que possibilitaram uma nítida diminuição da determinação do programa do aparelho no resultado, impulsionando, nitidamente, o esfacelamento do caráter realístico da representação fotográfica.

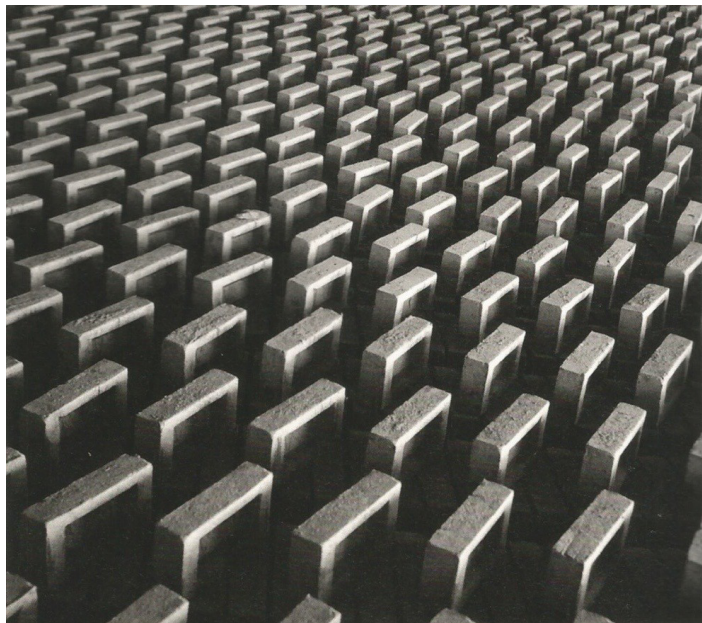
Esse esfacelamento, em Haruo Ohara, advém notadamente da maneira como o fotógrafo expressa e imprime seu olhar em sua arte, de modo a “transformar”, e não apenas apreender, o real. Noutros termos, ele produz imagens que criam mundos sem deixar seu olhar se subordinar a reproduzir literalmente um referente, tal como um espelho. Sem retocagem ou trucagem, sua arte encontra outras maneiras de “ver” as várias nuances do mundo. E enquanto artista, ele encontra na fotografia uma sutil alquimia que lhe permite tornar visível uma diferença poética entre o real e sua representação.

Não se pretende, com essa aproximação, afirmar que, com suas experimentações artísticas, Ohara dessacraliza o negativo. Isso não acontece na sua fotografia. Talvez, o que haja de mais notável na arte desses fotógrafos é a desconstrução perspética.

A aproximação acontece, notadamente, pela exploração das formas das coisas. Tendo como seu maior embate a figuração, o trabalho de Ohara está em plena oposição à fotografia realista, o que o desloca em direção ao campo da pintura, aproximando-o também do concretismo.

Sem nenhum virtuosismo técnico e, no entanto, sem carecer de imaginação e de criatividade, Ohara fotografa guiando-se pelo ritmo, pela harmonia plástica e até mesmo pelo contraponto daquilo que pretende fotografar. Certas fotografias dialogam, nitidamente, com as fotoformas de Geraldo de Barros. Partindo de banalidades do real, ou ainda mantendo algum tipo de relação com ele, Ohara, tal como Barros, desconstrói a imagem fotográfica ao estabelecê-la também como resultado da abstração oriunda da percepção.

A imagem fotográfica com a arte da percepção pode ser percebida na Figura 3, que reproduz uma foto de 1958.



*Figura 3: Marcha numa olaria de Terra Boa*

*Fonte: Instituto Moreira Salles/Haruo Ohara*

Sem querer se transformar num fotógrafo-acrobata, cuja performance para executar o ato fotográfico torna-se mais interessante do que a própria imagem, Ohara encontra, em meio à composição desses retângulos de tijolos idênticos, um ponto de vista surpreendente, um plano médio que, pela maneira como tudo está arranjado, desconcerta o olhar e quebra, mais uma vez, a possibilidade de reconhecer rapidamente o referente.

Dessa maneira, Ohara explora ao máximo as possibilidades do meio fotográfico. Ao criar formas visuais que desafiam o olhar do espectador, o fotógrafo executa aquilo que, muito tempo mais tarde, o crítico e estudioso da fotografia Rubens Fernandes Junior nomearia de “campo expandido” da fotografia, esse entre lugar que altera o próprio estatuto da fotografia, conduzindo-a para mais próximo das artes visuais. Afinal, essa expansão da fotografia ocorre em razão do

arrojo dos artistas mais inquietos, que desde as vanguardas históricas, deram início a esse percurso de superação dos paradigmas fortemente impostos pelos fabricantes de equipamentos e materiais para, aos poucos, fazer surgir

exuberante uma outra fotografia, que não só questionava os padrões impostos pelo sistema de produção fotográficos, como também transgredia a gramática do fazer fotográfico. (FERNANDES JUNIOR, 2006: 11)

Como se sabe, a fotografia se expande a partir da segunda metade do século XX, modificando o curso da história da cultura visual. A fotografia solicita do olhar do espectador outros modos de ver para compreender a imagem. Mais do que isso, a fotografia torna-se uma arte “contaminada pelo olhar, pela existência de seus autores e concebida como ponto de intersecção entre as mais diversas modalidades artísticas, como o teatro, a literatura, a poesia e a própria fotografia tradicional”, afirma Tadeu Chiarelli (1999: 115), professor e estudioso da história da arte brasileira. Portanto, longe de ser o produto de uma técnica ou de um aparelho mecânico, a fotografia é resultado da contaminação dos “sentidos e práticas oriundas de suas vivências e do uso de outros meios expressivos” (CHIARELLI, 1999: 115).

O objeto da fotografia não se mostra mais evidente, mas sim, de maneira bem abstrata. Não que a fotografia tenha deixado de ser uma espécie de emanção do real. O problema se origina de outro ponto de vista que não o da técnica: o da criação. A fotografia não é mais narrativa, mas construída a partir de composições geométricas, cujos referentes não são facilmente identificáveis. Desse ponto de vista, elas tornam-se em si mesmas abstrações ou abstratas. Ao deixar de ser figurativa, a fotografia parece deslocar seu estatuto da imagem enquanto cópia do real para o da abstração.

Assim, todo o trabalho de abstração nas fotografias de Ohara é anterior ao próprio ato fotográfico. Em outros termos, o abstrato não surge a partir do clique fotográfico, mas se realiza no momento de construção da imagem fotográfica, e, desse ponto de vista, essas imagens não são menos figurativas do que qualquer outra imagem de um fotógrafo hiper-realista, por exemplo.

Mais figurativas ou não, talvez também não seja esse o debate mais importante. O que pode suscitar mais inquietações diante dessas imagens é que a imagem fotográfica pode ser aí compreendida como a expressão do artista. Uma fotografia feita por artista, isso é, para pensá-la nos termos de Moholy-Nagy (1993), uma fotografia criativa. A fotografia criativa consiste em imagens fotográficas “puras, não compostas, não montadas”, noutros termos, imagens que jogam com a convivência essencial da imagem fotográfica e da matéria”, e também experimentam ângulo de vista inabituais, suscetíveis de desestabilizar os hábitos perceptivos e de suscitar no espectador um ‘efeito de choque’” (MOHOLY-NAGY, 1993: 42).

O “efeito de choque” de que fala Moholy-Nagy surge desse desequilíbrio na própria construção visual da imagem fotográfica moderna, que estilhaça o objeto em cena, impossibilitando a percepção integral dele na imagem, o que obriga o espectador a reconfigurar seu olhar diante da imagem para acomodá-lo e reconstituir sua forma. Imagens fotográficas que exploram as possibilidades do aparelho e da própria preparação e construção da cena a ser fotografada, já que essas imagens não têm mais nenhuma responsabilidade com a verdade, nenhum compromisso com o registro da história, apenas o de ser arte, de explorar os limites e as fronteiras entre as artes. Uma imagem mecânica que é, entretanto muito mais a expressão do próprio fotógrafo do que do aparelho.

### **A imagem desconstruída**

Próximas do campo expandido da fotografia, as experimentações de diversas ordens de Haruo Ohara alinham-se, notadamente, aos ideais da arte concreta – é possível dizer, talvez, uma fotografia concreta. Mesmo diante do caráter forçosamente figurativo da expressão fotográfica, os traços e linhas são apoiados em noções matemáticas, que originam formas geométricas. Essas formas atuam

como objetos autônomos na medida em que os objetos arranjados em cena não são signos de coisa alguma. Ao contrário, eles são as próprias coisas.

Ohara inventa o seu processo, e não apenas cumpre um programa, ao não trabalhar com categorias previstas na concepção do aparelho. Trata-se, portanto, sem dúvida, de um fotógrafo que soube explorar o potencial poético da fotografia, em total alinhamento com o panorama das artes visuais brasileiras.

Se a fotografia de Ohara cruza a poesia concreta é porque, antes de tudo, o fotógrafo explora a forma, convidando o espectador a ver aí não o escrito, mas a escrita. Uma desconstrução do olhar que é, ao mesmo tempo, uma reinvenção da leitura. Ohara esvazia a imagem de conteúdo semântico, reinventa uma gramática do olhar ocidental, e atribui-lhe uma certa nuance oriental.

Tudo isso só poderia surgir de um olhar que é capaz de ver nas formas do mundo detalhes muitas vezes ocultos aos olhos pouco atentos, suas formas e nuances estabelecidas numa alquimia de combinações imprevisíveis que são, quase sempre, naturalmente harmoniosas e agradáveis, que alinha as fotografias à própria teoria da poesia concreta. A publicação de *Teoria da poesia concreta*, com as notas de Décio Pignatari sobre “A exposição de arte concreta e Volpi” que nela se encontram, pode ser inteiramente remetida ao universo da fotografia moderna, na medida em que “os problemas visuais de Volpi e dos concretistas são comuns” (CAMPOS; PIGNATARI; CAMPOS, 2006: 92), pois suas imagens se fundam a partir do princípio mesmo da “teoria da pura visualidade” (Ibid.: 92), que é a base do movimento concretista.

Não é de se estranhar essa aproximação, visto que há um nítido estabelecimento de pontos de contato entre a poesia concreta e as outras artes visuais, como explicita Haroldo de Campos em “Evolução de formas – poesia”, que permitem passar de uma arte a outra. Afinal, nota o poeta, “a poesia, como invenções de formas, sente a mesma premência das outras artes. A melodia na música, a figura na pintura, o discursivo-conteudístico-sentimental na poesia nada mais dizem à mente contemporânea” (Ibid.: 77). A arte moderna – e aí inclusa a fotografia – se sustenta numa espécie de dissolução de conteúdo em detrimento da forma.

Mesmo isolado na cidade de Londrina, com sua incessante pesquisa e incansável experimentação, sua fotografia testemunha o olhar moderno que a originou. Ohara soube exprimir, através do meio mecânico, toda a sua individualidade. Ele subtrai as possibilidades do aparelho, não o deixa determinar totalmente o resultado. E ao fazer desaparecer a reprodução da perspectiva renascentista e, com ela, toda ilusão de profundidade, produz em suas imagens fotográficas um caráter chapado que não permite que elas sejam tomadas como simulacros da realidade. Em suma, em suas imagens, o referente não salta à frente – é o trabalho do fotógrafo que talha sua inscrição na chapa sensível.

As imagens fotográficas formam-se a partir de uma articulação por coordenação, uma justaposição de elementos com mesmo grau de importância. Os objetos parecem ganhar vida, se transformam em personagens em ação, sem, portanto, se transformarem em signo de ou para alguma coisa. Ao contrário, os elementos em cena são coisas que respiram nesse mundo.

Trata-se de uma visão que apalpa. É como se o olho do fotógrafo tateasse as coisas visíveis, fazendo com que o espectador consiga sentir as texturas, tanto do liso quanto do rugoso. A fotografia não é aí apenas constituída em função de um ponto de observação, mas algo a ser montado, articulado. As formas podem até ser figurativas, entretanto, a maneira como elas são apreendidas esfacela os laços miméticos. A imagem fotográfica constitui-se da ligadura e coagulação de seus próprios elementos, dessa massa de agregados de matéria que preenche todo quadro fotográfico.

A visibilidade da imagem torna-se uma multiplicidade de pontos de vista, de camadas de significação, que exige do espectador “leitura”, pois solicita uma percepção mais atenta daquilo que é da ordem da opacidade, do massivo. Não basta o olhar, é preciso ter um olho: perceber que a capacidade da visão não se esgota numa organização visual.

Essas fotografias de Ohara, por fim, interrogam o olhar do espectador, que é levado a se perguntar com elas foram realizadas. E esse mesmo olhar que questiona é o que constrói essa imagem, quebrando a ideia corrente de que a imagem técnica é marcada pela fixação, abrindo para a imagem as mais diversas possibilidades do olhar.

Se há uma espécie de abstração em Ohara, ela surge do interesse do fotógrafo em se debruçar sobre as texturas do mundo, como as ranhuras do muro atingido pelo tempo, como o tronco da árvore com marcas do corte. Enfim, pouco importa a apreensão realística e objetiva desses objetos que permita o espectador reconhecer o referente. Elas parecem ser feitas para embaralhar o olhar, de modo a revelar o referente de uma forma nunca vista. Ao fazê-lo, o referente não é mais claro, mas uma espécie de abstração. Exemplo disso encontra-se em *Aguapé – represa Cambezinho*, de 1949, representada pela Figura 4.



Figura 4: *Aguapé – represa Cambezinho*

Fonte: Instituto Moreira Salles/Haruo Ohara

Estranha junção e sobreposição de formas, o que torna difícil o reconhecimento do referente. As formas explodem no primeiro plano da imagem fotográfica e os olhos do espectador, num primeiro momento, são apenas capazes de perceber texturas e volumes. Menos evidente, mas tão mais inquietante que a Figura 5 (*A seca – represa Três Bocas*, de 1959), feita numa espécie de *contra-plongée*, traz apenas a experiência da textura num olhar que vagueia as entranhas desses rachados.



Figura 5: A seca – represa Três Bocas

Fonte: Instituto Moreira Salles/Haruo Ohara

Os olhos percorrem e recorrem aos vincos e fendas que desenharam um labirinto. Nada aí remete ao solo seco de rio, ao contrário, tudo parece feito para levar o olhar a se perder nesse vasto rizoma de veias. Ohara elabora fotografias criativas que nascem de processos experimentais do meio fotográfico, produzindo, entre seus registros cotidianos da vida de lavrador de café, fotografias que se interessam por outras texturas, ângulos que não remetem em nada às características mais usuais.

Nesse ponto, são exemplares algumas de suas fotos, sobretudo estas de 1969, em que o fotógrafo, num gesto de *close-up*, dirige sua objetiva para superfícies dos objetos, examinando-os bem de perto, a ponto de transformar ranhuras, texturas de um muro ou estrias de um tronco de árvore numa imagem fotográfica que desconcerta o olhar ao solicitar do espectador um certo tempo para traduzir essas formas e os desenhos.

Essa desconstrução é própria da fotografia moderna. Aliás, a arte fotográfica do século XX é inteiramente marcada pela tensão entre a figuração e abstração, ou mais que isso: a fotografia caminhou, por um lado, para uma espécie de abstração, e, por outro, para um interesse pelo banal de maneira inquestionável. Com isso, anunciou uma “nova sensibilidade, em que o belo foi deslocado do tema ideal para o mais ínfimo e casual arranjo de objetos cotidianos” (COSTA; SILVA, 2004: 81).

Haruo Ohara insere-se numa tradição moderna da arte fotográfica, inteiramente marcada pela construção da imagem através do olhar do fotógrafo, que não pode ser mais compreendido como um mero apertador de botões. Cabe ao fotógrafo moderno descobrir, descortinar a realidade, isso é, criar imagens que representam sua “visão do mundo, ou melhor, sua visão fotográfica do mundo” (Ibid.: 81).

Ele constrói, de fato, uma espécie de inventário dos objetos do seu cotidiano rural. Tudo parece, através de sua lente, possível de ser fotografável. Os objetos mais banais e sem nenhum interesse estético originam, pelo olhar de Ohara, uma instigante imagem fotográfica. Ele não capta simplesmente objetos de seu entorno, mas os arranja em cena, compõe a fim de extrair desses objetos o que há de imperceptível e de invisível à cegueira cotidiana do olhar, que se torna incapaz de perceber o que estaria na superfície da epiderme do visível. Uma cegueira temporária para aquilo que se encontra diante do campo visual, para aquilo que escapa ao olhar apressado do cotidiano.

A composição de 1957 intitulada *Turbilhão* (Figura 6) forma, no primeiro plano, uma espécie de espiral vertiginoso para o olhar, que toma certo tempo para se compreender as formas que o originaram. Esse primeiro jogo é contrabalanceado por um jogo de encaixe que se forma mais ao fundo, a partir de um conjunto de retângulos enquadrando um ao outro.

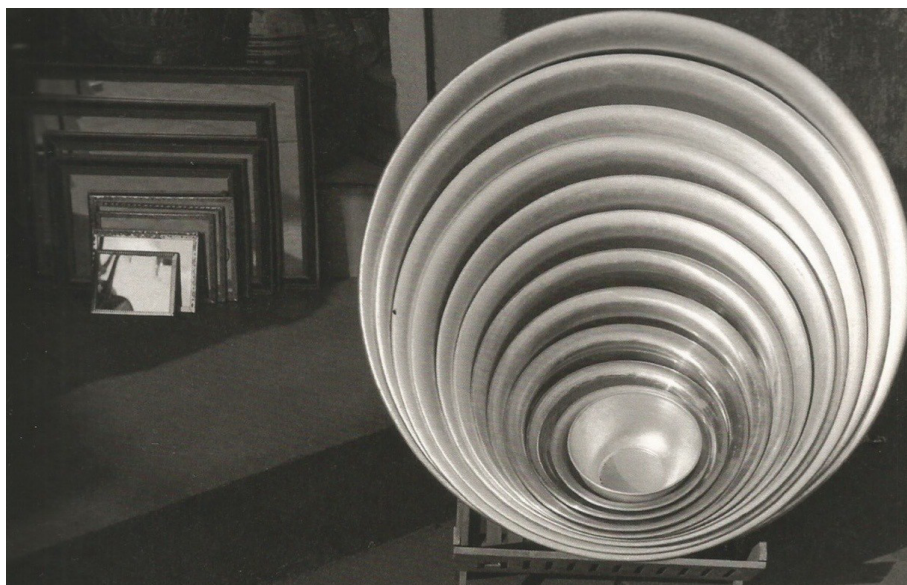


Figura 6: Turbilhão

Fonte: Instituto Moreira Salles/Haruo Ohara

Já a Figura 7 apresenta outra foto de 1949, intitulada *Abastecendo a Matraca (plantadeira) com sementes de feijão*.



Figura 7: Abastecendo a Matraca com sementes de feijão

Fonte: Instituto Moreira Salles/Haruo Ohara

A plantadeira é simplesmente posta em cena, sem significar nada para além dela mesma. Ao fotógrafo, interessa apenas explorar o trabalho de luz e sombra sobre esses objetos e a beleza poética formada com as sementes espalhadas sobre o saco de estopa.

### Ver pelos olhos de Haruo Ohara

Há, nessas imagens, uma inversão do próprio trabalho do fotógrafo, que não mais fotografa apenas aquilo que é notável, ou digno de ser notado, mas sim fotografa-se de tudo, tornando os objetos notáveis.

Fica evidente, dessa maneira, que o trabalho fotográfico de Haruo Ohara se alinha-se, inegavelmente, com as experimentações fotográficas modernas gestadas no Foto Clube Bandeirante, que “abalou a tradição pictorialista e acadêmica do movimento amador” (COSTA; SILVA, 2002: 36). Esse grupo foi responsável por renovar a linguagem fotográfica até então em voga, relacionando-a a toda a transformação do crescimento urbano da cidade de São Paulo, afinal, a partir da popularização do meio técnico, o ato fotográfico entrelaçou-se à prática do espaço urbano como forma de comunicação e expressão, e não mais ficou confinado aos espaços especializados.

Ohara renova as perspectivas da fotografia de modo surpreendente, lançando-se numa pesquisa de autonomia formal que perpassa não a associação de fazer imagens com uma natureza utópica, distante, mas a um cotidiano, a situações banais.

Ohara, ao seu modo, concebe novos enquadramentos, focalizando o cotidiano de outra maneira ao permitir que o olhar se espante com os detalhes que, aparentemente, se mostram sem nenhum significado por serem banais e corriqueiros. Porém, trata-se de um olhar capaz de explorar singularmente aquilo que os olhos já estão habituados a ver. Ohara encontra, nesses objetos, paisagens de sua rotina, outros recortes visuais possíveis que renovam e atizam o olhar ao convidar o espectador a ver aí outras coisas, algo incomum; ver o novo no já visto ao inquirir novos pontos de vista a partir do arranjo dos objetos. Uma nova forma de olhar para o mundo.

### Referências

- CAMPOS, A.; PIGNATARI, D.; CAMPOS, H. *Teoria da poesia concreta*. Textos críticos e manifestos (1950-1960). São Paulo: Ateliê Editorial, 2006.
- COSTA, H.; SILVA, R. R. *A fotografia moderna no Brasil*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- CHIARELLI, T. *A arte internacional brasileira*. São Paulo: Lemos-Editorial, 1999.
- FABRIS, A. *O desafio do olhar*. Fotografia e artes visuais no período das vanguardas históricas. Volume II. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2013.
- FERNANDES JUNIOR, R. Processos de criação na fotografia. Aparentamentos para o entendimento dos vetores e das variações da produção fotográfica. *Revista da Faculdade de Comunicação da FAAP*, São Paulo, n. 16, p. 10-19, 2006.
- LOSNAK, M.; IVANO, R. *Lavrador de imagens: uma biografia de Haruo Ohara*. Londrina : S. H. Ohara, 2013.
- MOHOLY-NAGY, L. *Peinture, photographie, film et autres écrits sur la photographie*. Paris: Jacqueline Chambon, 1993.

# Por uma realidade conectada: apontamentos genealógicos sobre as conexões tecnológicas e um possível sentido comunicacional

**Thiago Tavares das Neves**

Possui pós-doutorado em Comunicação e Práticas de Consumo pela Escola Superior de Propaganda e Marketing (ESPM). É doutor e mestre em Ciências Sociais pela Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN) e graduado em Jornalismo pela UFRN.

E-mail: nevethiago1@hotmail.com

**Resumo:** O artigo pretende analisar as conexões tecnológicas sob o ponto de vista filosófico e antropológico, retomando o debate natureza/cultura com o intuito de problematizar possibilidades de um sentido comunicacional em emergência na realidade contemporânea. O texto aposta em uma genealogia do que se entende por conexão e suas imbricações epistemológicas entre diversos operadores conceituais como natureza, cultura, comunicação, técnica e tecnologia, com objetivo de resgatar esse sentido comunicacional. Para que se possa contribuir com a discussão sobre o tema, será invocado o suporte filosófico de Edgar Morin, Vilém Flusser, Carlos París, Bruno Latour e as considerações epistemológicas de Circo Marcondes Filho para se pensar o sentido comunicacional.

**Palavras-chave:** Cultura; Comunicação; Técnica; Conexão; Sentido Comunicacional.

**For a connected reality: genealogical notes on technology connections and possible communicational sense**

**Abstract:** This article analyzes technological connections from a philosophical/anthropological point of view, resuming the nature/culture debate to question possibilities of a communicational sense emerging in contemporary reality. A genealogy of what is meant by connection and its epistemological consequences among different conceptual operators such as: nature, culture, communication, technique, technology, with the objective of rescuing this communicational sense. The philosophical support of Edgar Morin, Vilém Flusser, Carlos París, Bruno Latour and the epistemological considerations of Circo Marcondes Filho will be invoked were used to think about the communicational sense.

**Keywords:** Culture; Communication; Technique; Connection; Communicational Sense.

O objetivo desse artigo é discutir não só questões atinentes às conexões tecnológicas e suas raízes antropológico-filosóficas em diálogo com o campo da comunicação, mas também refletir sobre o tipo de realidade que está sendo construída nesse contexto. Algumas perguntas pululam frente uma maior necessidade de compreensão da realidade social contemporânea. Existem outras maneiras de conexão que não sejam as tecnológicas? Quais as características das conexões tecnológicas que se diferenciam de outras? Como a técnica, a tecnologia e a comunicação podem atuar como potências criadoras da conexão e agentes transformadores da cultura? Podemos falar da emergência de um “sentido comunicacional” nessa realidade atravessada pela tecnologia?

Na tentativa de responder as questões acima, é preciso inicialmente repensar o conceito de conexão e tratá-lo não apenas como manifestação de uma sociedade dominada por *bytes*, mas como uma necessidade básica do ser humano: a vontade de conectar-se, de associar-se. Entender a conexão como potência, como atributo criador, não só dos humanos, mas também dos não-humanos (LATOUR, 2012). Nesse sentido, é fundamental recrutar outros operadores conceituais para o diálogo: natureza, cultura, técnica, tecnologia e comunicação.

Edgar Morin (2002, 2005), Bruno Latour (2012), Carlos París (2002) e Vilém Flusser (2007, 2011, 2014) são os principais suportes teóricos. Morin (2002, 2005) e seus apontamentos sobre natureza, cultura e comunicação; Latour (2012) e a ideia de conexão, associação, como sinônimo de social; París (2002) e a discussão sobre natureza, cultura e técnica; e por último, porém não menos importante, Flusser (2007, 2011, 2014) e a reflexão não só sobre comunicação, mas também sobre cultura e técnica.

### **Quando a natureza encontra a cultura...**

O ser humano pode ser compreendido como produto histórico, resultado de interações físicas, químicas, biológicas e culturais. Para entender a realidade social contemporânea, é preciso refletir que homem é esse. Encaramos o homem não apenas como um animal social, cultural, racional, simbólico; ele é também físico, biológico, químico, natural. A construção da realidade social humana depende de sua realidade natural (física, biológica), assim como a formação de sua realidade natural depende da realidade social.

O ser humano é um sujeito bio-cultural; isso significa que esses dois componentes não estão apenas associados, mas estão o tempo todo se coproduzindo. Esta definição implica na afirmação de que o homem é um ser totalmente biológico e totalmente cultural (MORIN, 2002). Lévi- Strauss (1992) posiciona também o homem como um ser biológico e social ao mesmo tempo, um indivíduo que tem a natureza e a cultura incrustada no seu espírito, e de certa forma, indissociáveis e, por que não dizer, complementares. A natureza e a sociedade estão inseridas na cultura, justificando o fato de o homem, como produto da tríade natureza-cultura-sociedade, ser um sujeito bio-antropo-social. “A cultura não pode ser considerada nem simplesmente justaposta nem simplesmente superposta à vida. Em certo sentido substitui-se à vida, e em outro sentido utiliza-a e a transforma para realizar uma síntese de nova ordem” (LÉVI-STRAUSS, 1982: 42).

A constância e a regularidade aparecem tanto na natureza como na cultura. Na primeira o domínio é a herança biológica, na cultura é a tradição externa. Tudo que for de caráter coercitivo/normativo no homem está ligado à ordem cultural e o que for universal pertence à natureza. A proibição do incesto acopla essas duas ordens, natural e cultural, ela é uma regra, uma norma, mas, ao mesmo tempo, é universal; um fenômeno social de caráter biológico e cultural, o vínculo que une a natureza e a cultura. Sem a proibição não existe cultura, com ela a natureza deixa de existir como supremacia. No momento em que supera a si mesma, é a superação do instinto (LÉVI-STRAUSS, 1982).

París (2002) advoga também pela posição do homem como animal cultural ao fazer várias articulações entre a biologia e a cultura. A condição humana é dotada de abertura, incompletude e indeterminação. O que se vê na maioria dos círculos acadêmicos são antropólogos obstinados em reduzir o homem ao seu aspecto cultural, esquecendo suas raízes biológicas; e biólogos geneticistas que defendem a determinação genética e esquecem a pluralidade cultural do ser humano. Há um radicalismo de ambas as partes. A sociobiologia, por exemplo, exalta a supremacia do biológico sobre o cultural, reduzindo o sujeito à sua programação genética. Morin (2002) chama esse enaltecimento e determinismo do gene sobre a cultura de dogma pangenético. Ao caminhar na mesma direção de Morin (2002), París (2002) defende que:

Diversos aspectos da Sociobiologia foram submetidos a esse fogo crítico. Em primeiro lugar, suas posições geneticistas, que foram postas em questão de um duplo ponto de vista, enquanto que uma compreensão genético-determinista do comportamento humano supõe uma liquidação de nossa liberdade e, consequentemente, repercute em imobilismo, em relação à dinâmica social. (PARÍS, 2002: 51)

<sup>1</sup> De acordo com Edgar Morin, a especificação *homo sapiens* permanece insuficiente para explicar o ser humano. Um ser que é exclusivamente constituído de razão excluindo as esferas da loucura e do delírio, privado de vida afetiva, de imaginário, do lúdico, do estético, do mitológico e do religioso. A terminação *sapiens-demens* inclui a face da loucura, do delírio, da afetividade (MORIN, 2005).

O homem precisa ser compreendido como produto e produtor da interseção entre a natureza e a cultura. A existência do *homo sapiens demens*<sup>1</sup>, assim como sua realidade, são construídas por um lado sobre uma base de herança genética e, por outro lado, de aspectos simbólicos, ritualísticos, míticos cognitivos e técnicos da cultura. A partir da contaminação da natureza na cultura e vice-versa é possível trazer para o debate um conceito de cultura mais aberto, universal.

O *homo sapiens demens* é um mamífero de postura ereta com suas mãos sem mais serventia para locomoção, diferente dos outros vertebrados. Seus olhos percebem raios solares refletidos, como fazem os olhos dos demais vertebrados habitantes da terra firme. As informações assim recebidas são transmitidas às mãos, no caso do homem. As mãos passam a movimentar-se de acordo com tais informações, e ao se movimentarem, modificam elas os objetos em torno. De maneira que imprimem as informações recebidas pelos olhos sobre os objetos do mundo, pois tais objetos modificados pelas mãos são, eles também, percebidos pelos olhos – os quais transmitem tais informações novamente às mãos para que estas se movimentem. Trata-se de um sistema complexo. Um complexo *feedback* que permite a modificação do mundo dos objetos (cultura humana) e do próprio homem (consciência humana) (FLUSSER, 2011).

### ... e a cultura a comunicação...

A cultura pode ser encarada como uma realidade estruturada e estruturante. É uma totalidade complexa, que abraça desde as práticas e materiais tecnocômicos até as representações do mundo, os códigos morais e as realizações expressivas, passando pelos processos de comunicação, pelas formas de organização e pelas pautas reprodutoras, numa trama de relações internas cujo papel e força determinante deram lugar a teorias opostas. Mas que, além disso, encontra-se em íntima relação com o meio ecológico, ao qual responde, e o qual recria a partir de suas peculiaridades, sem que, tampouco, possam ser esquecidas as determinações que dependem do desenvolvimento demográfico a que está sujeito. Constitui um todo dinâmico, complicado internamente por subculturas de classe, de sexo, de idade, agitado por contradições e relações externas com o mundo e com outras culturas. Assim, refletimos sobre a cultura como um desenvolvimento da biologia (PARÍS, 2002).

A cultura poder ser também um capital propriamente social, considerada como um *Genos* sociológico que registra e programa no espírito do ser humano um duplo capital de ordem cognitiva e técnica (práticas, saberes, *savoir-faire*, regras); por outro lado, um capital mitológico e ritual (crenças, normas, interdições,

valores). Pode-se dizer que a cultura é um capital de memória e organização, como é o patrimônio genético para o sujeito. Traçando um paralelo com o gene, a cultura possui como o patrimônio genético uma linguagem própria bem diversificada, que permite a rememoração, comunicação, transmissão desse capital de indivíduo a indivíduo (MORIN, 2005).

É como se cada ser humano carregasse no seu espírito um DNA que possuísse todas as informações simbólicas e materiais constituintes para sua formação como *homo sapiens demens*. O *Genos* social interfere diretamente na biologia humana, na medida em que impõe ao *Genos* biológico as suas normas, regras, imposições, interditos. A cultura vai funcionar como um patrimônio organizador, repleta de porosidades e interfaces, que cresce em direção rumo ao universal humano.

O conceito de cultura trazido por París (2002) dialoga com a reflexão de Morin (2005), que também traz uma abordagem mais complexa e universal sobre o entendimento de cultura. Os dois conceitos caminham na mesma direção, e um complementa o outro. É impossível pensar a cultura sem trazer para o debate o conceito de comunicação, ambas estão imbricadas uma na outra.

A cultura transforma, cria e, para que haja mudanças transformações, as conexões entre seus elementos constituintes são indispensáveis. Flusser (2014), por exemplo, acredita que a cultura seja um dispositivo, um aparelho utilizado para armazenar as informações adquiridas em forma de cidades, países, edifícios, bibliotecas etc. e lá processá-las. O processamento das informações se dá por meio das associações, conexões entre os elementos. O armazenamento, o processamento e a transmissão de informações tratam-se do fenômeno da comunicação; a cultura e a comunicação estão em relação dialógica e recursiva. A cultura, o dispositivo; a comunicação, o acontecimento no dispositivo: “[a] estrutura da comunicação é a infraestrutura da cultura e da sociedade” (FLUSSER, 2014: 46).

Partindo de uma abordagem filosófica, a comunicação pode ser compreendida como condição da existência humana, porém ela não se restringe apenas aos humanos. É a construção de pontes para atravessar o vazio entre o “si” e o “outro”. “A existência é comunicação – e que toda representação da vida, do ser, e geralmente de ‘qualquer coisa’, deve ser revista a partir daí” (BATAILLE, 1992: 104). Segundo sua etimologia, a palavra vem do latim *communicatio* e significa estabelecer uma relação com alguém, mas, também, com um objeto cultural. Os indivíduos estão entrelaçados na e pela comunicação desde sua história filogenética. As moléculas, as células, os corpos tecem juntos uma teia comunicacional com o ecossistema, eles estão imbricados nos organismos e na sociedade. A comunicação abraça dimensões físicas, químicas, biológicas, sociais, históricas, filosóficas, psicológicas e culturais.

Para ser é preciso comunicar, tecer relações com o mundo, com o outro. “É comunicando-nos com o mundo que indubitavelmente nos comunicamos com nós mesmos. Nós temos o tempo por inteiro e estamos presentes a nós mesmos porque estamos presentes no mundo” (MERLEAU-PONTY, 2006: 569). Comunicar-se com o mundo também significa ver o invisível, enxergar o que está embaixo, subterrâneo, escondido, aquilo que se encontra nos abismos. O abismo é o espaço do inframundo (espaço dos mitos, das figuras imaginárias, dos sonhos, do lúdico) e é o suporte da cultura, onde ela se funda (informação verbal). Comunicar pode ser também ver no escuro e perceber formas e símbolos arcaicos. Arcaico entendido aqui não como algo velho ou antigo, mas como aquilo que é anterior, fundador, primeiro, constituinte do ser e das coisas. A comunicação abraça a ordem do visível e do invisível, do audível e do inaudível, das bases que radicam o ser e as relações humanas.

A comunicação dá sentido à vida e permite que esta seja vivível, é por meio da comunicação que o homem tenta esquecer o fim de sua existência biológica e

tenta expurgar dele o mundo da natureza, o mundo que leva à morte. É com esse propósito que ele constrói para si uma realidade permeada de símbolos e códigos onde repousam as informações adquiridas ao longo da vida. É desta forma que o homem constrói sua segunda natureza (a arte, a filosofia, a religião, a cultura, o jogo). O homem comunica-se com os outros; é um “animal político”, não pelo fato de ser um animal social, mas sim porque é um animal solitário, impossibilitado de viver na solidão (FLUSSER, 2007).

Nesse sentido, Flusser (2007) partilha das mesmas ideias de Bataille (1992) e Merleau-Ponty (2006) sobre a importância da comunicação para suportar a solidão e fornecer sentido à existência, como algo que liga, indispensável para ser e existir. Os três filósofos trabalham com algo que se pode chamar de uma ontologia fenomenológica da comunicação. A comunicação é encarada como um fenômeno imprescindível do ser, pois surge a partir da necessidade de comunicar para “enganar” a morte; e da existência, visto que, se o ser não comunica, não existe.

Flusser (2014) se debruça especificamente sobre a comunicação humana como algo que armazena, processa e transmite informações. No momento em que o ser humano organiza essas informações por meio da comunicação, ele age em direção contrária a lógica da entropia<sup>2</sup> que rege o universo de acordo com o segundo princípio da termodinâmica. A comunicação é uma das formas de resistência à entropia; onde houver comunicação a organização predominará sobre o caos. Nesse sentido, a comunicação humana é um processo antinatural, artificial e contra a natureza, pois rege de acordo com a ordem. Ela tende à neguentropia, ou seja, à reversão da entropia e à diminuição da dissipação de informação. Para que aconteça esse processo artificial, é preciso o auxílio da técnica, é por meio dela que a segunda natureza é criada e a realidade é construída.

### **... surgem a técnica e as conexões.**

De acordo com sua etimologia, a palavra “técnica” deriva do grego *techné*, que significa arte, artifício, produção. Para os antigos gregos a técnica estava muito ligada à produção, aos modos de produzir que visam um novo sentido ou uso. Heidegger (2006) irá questionar a essência da técnica e afirmar que sua essência está além da produção, ela é também provocação. A técnica, sob a perspectiva de Heidegger (2006), é uma espécie de desencobrimento, de verdade, e é esse desencobrimento que dá sentido à produção. A técnica moderna não é qualquer tipo de técnica; por meio do seu desvelamento/descobrimento/provocação, a natureza é colocada à sua disposição como fundo de reserva, tendo sua energia extraída, manipulada e acumulada. A situação atinge o homem, que, uma vez inscrito no ciclo desse desvelamento, é incitado a provocar, a interpelar forças. Isso significa que o homem é apenas uma fração desse desencobrimento e não seu causador. Heidegger (2006) adverte ao perigo que esse desencobrimento pode causar ao homem, pois atinge o Ser (OLIVEIRA, 2014). Para Heidegger (2006), a essência da técnica é o perigo, e a sua ameaça não vem por meio da tecnologia ou dos equipamentos técnicos, mas atinge a essência do homem, pois destrói a possibilidade humana de voltar-se a um desencobrimento mais originário de uma verdade mais inaugural. A visão de Heidegger (2006) sobre a técnica não é nada otimista. É preciso situar a técnica no plano da cultura, do sujeito; a técnica como ação e vivência da práxis humana e como criadora de uma realidade objetiva.

A história da técnica está atravessada por uma vontade de poder que se manifesta em múltiplas formas, não apenas na violência, mas também na exploração e na aventura, na produção que constrói um mundo novo, no cuidado protetor e na ocupação do espaço. Essa vontade de poder é primitiva e se manifesta na rebeldia e na transgressão. Os limites do corpo são superados, pois há a necessidade de sobrevivência e de domínio da técnica para poder alimentar-se e viver. O domínio do fogo pode ser um dos exemplos. Da vontade de dominar a natureza para poder existir, surge também a comunicação com a natureza, comunhão com o natural.

<sup>2</sup> Grandeza física que mede a quantidade de desordem de um sistema fechado. Significa perda de calor, dissipação, aumento irreversível de complexidade que conduz à chamada morte térmica. Para a comunicação, entropia é o mesmo que ruído (MARCONDES FILHO, 2014).

Essa comunhão manifesta-se de diferentes formas, como no marinheiro que se lança ao mar com o objetivo de explorar novas terras. Este impulso adquire nos tempos atuais formas novas e grandiosas, com o domínio do ar, do espaço e do meio submarino possibilitado pelos avanços técnicos (PARÍS, 2002). Natureza e cultura formam uma aliança mediada pela técnica.

A técnica moderna possui seu potencial libertário, sua potência criadora. Não pode ser encarada como um Leviatã que domina os homens ou que aliena a humanidade. Os herdeiros do pensamento da Escola de Frankfurt e toda a crítica fomentada contra a indústria compartilham um pouco dessa visão apocalíptica sobre a técnica moderna e o aparecimento dos meios de comunicação de massa, consequência do desenvolvimento técnico e tecnológico da época.

A técnica pode ser enxergada como uma possibilidade de manipular as causas de maneira que elas tenham as consequências que o homem queira. Por exemplo, com base nas leis dinâmicas dos gases é possível construir uma caldeira que move as locomotivas. A própria técnica, também uma consequência do desenvolvimento científico, liberta no momento em que ela é o conhecimento da necessidade (FLUSSER, 2014). Por meio desse conhecimento o ser humano adquire poder, sua potência é aumentada e ele domina o meio, a natureza é transformada/tecnificada/culturalizada e, numa relação recursiva e dialógica, o homem também é naturalizado. A técnica abre possibilidades de criação e produção e pode ser libertária.

Falar em técnica, principalmente na cultura contemporânea, remete a outro tema indispensável para entender o sentido da realidade atual, a tecnologia. Ela é a “arte, ciência da técnica”, o estudo das técnicas, instrumentos, máquinas, componentes eletrônicos. Meios e recursos estes com os quais as sociedades humanas fazem frente ao seu entorno material e o transformam. Nesse sentido, a tecnologia pode ser compreendida como uma junção formada por aptidões humanas, máquinas operatórias e estruturas materiais.

De acordo com Glick (2001), na medida em que os antropólogos têm reconhecido o *homo faber* como arquétipo social e têm destacado a utilização de ferramentas como um dos conjuntos dos artefatos culturais, a tecnologia não deixou de estar presente no repertório antropológico. Os indivíduos selecionam inconscientemente a ferramenta mais apropriada para uma tarefa específica, modificando assim gradativamente o artefato até que a forma corresponda de maneira ótima a sua função.

Flusser (2007) classificou o *homo faber* como aquela espécie antropeide que fabrica algo e a história da humanidade como uma história da fabricação, dividida nos seguintes períodos históricos: o das mãos, o das ferramentas, o das máquinas e dos aparelhos eletrônicos. Eis o processo de transformação da natureza pelo homem. Os quatro movimentos de transformação – apropriação, conversão, aplicação e utilização – são realizados primeiramente pelas mãos, depois por ferramentas, em seguida pelas máquinas e, por último, pelos aparatos eletrônicos. A fábrica do futuro irá reconfigurar a relação homem-ferramenta. A arquitetura humana irá dar lugar à arquitetura das máquinas.

Atualmente é impensável para a sociedade urbana ocidental viver sem tecnologia; a dependência dos aparelhos técnicos só aumenta com o tempo. O ser humano precisa estar conectado a algum objeto tecnológico. Os celulares inteligentes, conhecidos como *smartphones*, viraram uma extensão do “eu”. McLuhan (2007) estava certo.

O ser humano é afetado pelas ferramentas que constrói e por suas criações, talvez pelo fato de a tecnologia ser sedutora quando o que ela oferece se encontra na vulnerabilidade humana, aumentando o seu grau de afetação.

Há uma reconstrução do “eu” e das relações humanas através da intimidade criada com as máquinas. Isso acaba por gerar uma humanização das máquinas e uma tecnologização do humano, pois os homens passam a dar qualidades humanas aos objetos e a tratar aos outros como coisas.

Talvez o *homo sapiens demens* esteja se tornado de fato ciborgue. A máquina se tornou parte do corpo. É vital. Os indivíduos estão cada vez mais conectados à internet, aos computadores, aos *smartphones*, aos *tablets*, e estar on-line passou a ser uma premissa para existência. Ficar off-line é o mesmo que estar morto. As pessoas amam as tecnologias da conexão; por exemplo, elas têm feito pais e filhos se sentirem mais seguros, sem contar na revolução que geraram nos setores de negócios, educação, medicina e dos relacionamentos amorosos. A conectividade oferece novas possibilidades de experimentar novas identidades e, particularmente na adolescência, o senso de espaço livre (TURKLE, 2011).

O ser humano está só nesse mundo tecnológico, porém, cada vez mais junto por causa da conectividade. O indivíduo carrega a tecnologia consigo. Estar só na verdade é um pré-requisito para estar junto, pois é mais fácil se comunicar se o sujeito pode focar, sem interrupção, usando somente a tela como interface. Tudo isso gera diversas consequências como o isolamento, a insegurança, e a solidão, verdadeiros mal-estares contemporâneos; uma constante conexão traz novas ansiedades de desconexão. Trabalha-se mais hoje em dia em diferentes empregos, o tempo passado na escola é maior, as pessoas não namoram, apenas ficam – não há tempo para compromissos sérios (TURKLE, 2011). São os amores líquidos de Bauman (2004) ganhando vida na sociedade contemporânea.

É nesse espaço de conexões e desconexões que as pessoas experienciam nenhum senso de ter se comunicado depois de horas de conexão. O computador se tornou um segundo “eu”, um verdadeiro espelho da mente onde são refletidos todos os afetos e problemas existenciais. Será que a vontade de estar sempre conectado, nos tempos atuais, on-line, é uma inquietação da sociedade contemporânea ou a vontade de conexão faz parte da matriz arquetípica do ser humano?

De acordo com Bruno Latour (2012), o termo conexão tem o mesmo sentido de social, de associação. O intuito é não restringir o social aos humanos, mas ampliar a esfera do social às coisas, aos animais, às plantas, às máquinas tecnológicas etc. Todos esses elementos podem associar-se, conectar-se, desassociar-se e desconectar-se. Por esse motivo, Latour (2012) define o social como um movimento peculiar de reassociação e reagregação, um tipo de associação momentânea caracterizada pelo modo como se aglutina, assumindo novas formas. A sociedade é um coletivo de conexões que fazem e se desfazem. Os atores sociais são os humanos, já os não-humanos (coisas, objetos, animais, plantas, som, luz) correspondem aos mediadores em fluxo, em deslocamento, em transformação e movimentação constante. É nesse fluxo que o social é formado, composto por variados mediadores que se conectam e desconectam.

Ao partir do pressuposto teórico de Latour (2012), as palavras social e conexão possuem o mesmo significado. Algo que é sociável é também conectável, e tem capacidade de associar-se. Fala-se aqui de dois tipos de conexão: aquela explicada por Latour (2012), forma de associação momentânea entre atores sociais que não são necessariamente aparelhos tecnológicos; e outra, que traz consigo como suporte para conectar-se a mediação tecnológica. É possível afirmar que as conexões tecnológicas são apenas um grupo dentro das inúmeras possibilidades de conexão. A necessidade de conexão é uma potência afetiva do ser humano. Os indivíduos precisam associar-se, relacionar-se, reconhecer-se no outro.

Nos tempos atuais, boa parte das conexões entre os humanos são mediadas pela tecnologia e os não-humanos também se conectam com os humanos. O cenário pode ter mudado um pouco, porém as conexões sempre existiram e sempre vão

existir. São essas conexões que formam a sociedade composta de humanos e não-humanos. Os conjuntos das conexões formam a rede.

Ao discutir sobre os significados e sentidos da conexão, é possível depreender que a sociedade em rede ou conectada sempre esteve em rede e sempre foi conectada, até porque para existir sociedade é preciso que exista associação, conexão entre seus membros componentes. Manuel Castells (1999) ao nomear a “sociedade em rede” estava fazendo alusão aos fios, cabos de fibra de óptica que transportam milhares de informações, e deixam todos conectados, inseridos na rede de informação.

Flusser (2014) partilha com Latour (2012) de ideias semelhantes ao falar em conectividade.

Está em curso uma conectividade em rede que se espalha como um cérebro ao redor do globo terrestre, sendo que os canais são os nervos, e os nós são as pessoas e os aparelhos: essa rede que repousa sobre a biosfera, como a biosfera sobre a hidrosfera, esse cérebro coletivo que está surgindo, que não conhece nem a geografia, nem a história, pois suprimiu (*aufgehoben*) em si a geografia e a história. Sua função nada mais é que um cruzamento de competências para secretar novas informações e aumentar a competência total do cérebro. Esse é o modelo da sociedade telemática. (FLUSSER, 2014: 276)

Tanto Flusser (2014) como Latour (2012) trazem a ideia de rede para pensar as conexões, as conectividades. Latour (2012) atrela a ideia de conexão diretamente ao social e amplia, dessa forma, a visão de social difundida pelas ciências sociais clássicas como algo restrito à dimensão humana. A conexão não seria algo novo, mas uma constante sempre presente em todos os tipos de sociedade independente do tempo. Já Flusser (2014) fala que rede é sinônimo de sociedade, os sujeitos seriam os nós de uma rede. Ambos navegam na mesma direção. A rede é a sociedade, sempre foi.

### Podemos falar da existência de um sentido comunicacional dessa realidade?

Em meio a essa(s) rede(s) de conexões em que todos estão imersos, principalmente as conexões tecnológicas, surge a pergunta sobre o sentido dessa realidade que está sendo construída, ou melhor, tecida nos fios, nós e cabos de fibra ótica, de *bytes*, de silício e de humanos. Há um sentido de fato?

A palavra sentido originária do latim *sensus* significa de acordo com sua etimologia a capacidade de perceber ou sentir as impressões e os sinais do mundo externo. De acordo com Marcondes Filho (2014), vários foram os filósofos que estudaram sobre o sentido; Husserl e Deleuze são exemplos significativos. Os estoicos diziam que as coisas eram atravessadas por algo incorpóreo<sup>3</sup> que lhes dá vida. É aquela coisa sutil que os gregos entendem, mas um estrangeiro, que domina a língua, não compreenderia. A língua é formada por quatro proposições: três formais de caráter linguístico e uma quarta, existencial de natureza não-linguística. A quarta é um “evento mágico”, derivado da mistura de corpos que lhes atribui sentido. O sentido, portanto, emana daí. O sentido é a quarta proposição. Quando o indivíduo ouve ou lê alguma coisa no universo da proposição, infere algo daí, mas só chega ao sentido quando rompe esse universo, esse círculo.

Sentido é compreendido neste estudo como expressão, produção. O fenômeno no momento em que se expressa, sai de si, põem-se para fora, produz no decorrer do acontecimento. O sentido não existe *a priori*, não é algo que está lá por antecipação, mas algo que se constrói no evento do acontecer da coisa. Os acontecimentos não possuem um sentido, eles são o sentido. Sentido não está nem nas coisas nem nos seres, mas na sua fricção, no seu atrito (MARCONDES FILHO, 2014). Ao pensarmos a aplicabilidade do sentido para a comunicação de massas podemos dizer que:

<sup>3</sup> Os estoicos amplificam o conceito de corpo para além do corpo humano. Para eles tudo é corpo, o que denota uma espécie de materialismo. O corpo enquanto tal é ativo por essência em si mesmo, a única coisa que existe são corpos e forças, que são causas uns para os outros. Os estoicos criavam um mundo de encontros e de misturas de corpos, uns nos outros como a água e o vinho. A afirmação de que tudo é corpo quer dizer unicamente que a causa, tal como se define, é um corpo e o que sofre a ação dessa causa também é um corpo. (BRÉHIER, 2012). O corpo é causa, o incorpóreo é o efeito. O incorpóreo é aquilo que anima os corpos, pode ser o tempo, o lugar, o vazio, o acontecimento.

<sup>4</sup> O conceito de *continuum amorfo* é trabalhado por Gilles Deleuze e Félix Guattari no livro *Mil Platôs* e seria um tipo de suporte da expressão linguística. Ao pensarmos os sistemas de comunicação de massas, podemos falar da emergência do contínuo atmosférico de sentido que irá engendrar as condições necessárias e suficientes para que a comunicação se efetive também no plano impessoal, a distância, sem a presença do outro (MARCONDES FILHO, 2014).

Se o que constrói sentido nas formas de comunicação presenciais é o atrito entre seres e coisas, é o fato de serem atravessados por um incorpóreo, que pode ser um tempo (uma atmosfera, um clima) nas comunicações em escala (rádio, televisão, imprensa), essa atmosfera será substituída pelo contínuo amorfo atmosférico<sup>4</sup>. É ele que será o novo gerador de sentidos na sociedade de massas. (MARCONDES FILHO, 2014: 418-419)

O sentido pode ser compreendido como a produção da realidade, o seu acontecer, os encontros entre os humanos/não-humanos e o mundo; o sentido como ato de conectar, de associar na esfera do mundo vivido, é o processo de comunicação, fluxo, movimento, é a dinâmica dos seres e das coisas, a potência criadora, a criação em ato (NEVES; SILVA, 2018). Poderíamos lançar a hipótese, com base nas reflexões teóricas supracitadas, de que o sentido/produção desta realidade é o ponto de intersecção de todas as esferas: humana, cultural, comunicativa, técnica, conectiva.

O sentido comunicacional atravessa diferentes realidades históricas e se faz presente na produção do evento comunicacional, não está no emissor, nem no receptor, mas no acontecer do evento, no “durante”. No sentido emerge a produção da realidade, o processo de comunicação com suas interfaces cultural, humana (caso tenha humanos no processo comunicacional), conectiva e técnica. Uma conversa, o ato de interação com outro indivíduo ou um não-humano (LATOUR, 2012), um acontecimento festivo, a realização de um show, uma reunião (presencial ou a distância), a consumação do ato sexual, a realização de uma competição, assistir/ministrar uma aula, todas essas ações durante sua feitura, sua produção, emergem o sentido comunicacional que se realiza no decorrer da ação. A comunicação e seu sentido atravessa a dinâmica da vida e das coisas adequando-se a determinadas realidades temporais e espaciais.

Do ponto de vista pragmático, ao trazermos para a realidade contemporânea, podemos citar como exemplo que quando estamos conversando com alguém nas redes sociais, produzindo um conteúdo on-line, postando uma foto no Instagram, estabelecendo um diálogo no WhatsApp, interagindo no Twitter, ouvindo um *podcast*, vendo, curtindo e/ou comentando vídeos no Youtube estamos produzindo sentido comunicacional para nossa realidade. Sentido esse realizado a distância, no plano da impessoalidade. É o contínuo atmosférico de sentido que se realiza, nesse caso, através de conexões, de redes tecnológicas.

Como já dito anteriormente, a realidade atual é edificada por uma rede de diferentes tipos de conexões, principalmente, tecnológicas. Nada disso acontece sem a mediação da técnica. A cultura engloba uma práxis técnica e se integra nela. Não apenas o corpo se estende no instrumento e, através de semelhante extensão, delineia seus limites e se problematiza, como também do ponto de vista dos fins, assiste-se a uma complementação, uma recriação do fazer biológico pela cultura. Trata-se de um complexo cultural em cujo centro a técnica se situa e que tem uma base biológica e ecológica imprescindível para sua capacitação. A técnica humana pode ser inventiva, potência criativa da cultura e criadora dos recursos de subsistência à vida. O ser humano vive na ambiência da tecnosfera, que corresponde ao conjunto ou o universo dos artefatos, não só dos instrumentos, mas das múltiplas formas deles criadas pelos humanos. A tecnosfera é criada entre a ecologia natural, o meio, o habitat inorgânico e o vivo, aquilo que se pode considerar como “nicho natural”, por um lado, e as necessidades humanas por outro (PARÍS, 2002).

Nesse contexto, refletir sobre a questão ética da técnica na construção dessa realidade é imprescindível. Uma ética da técnica em que as conexões entre os humanos, os não-humanos possibilitem a existência de uma realidade criadora, inventiva, produtiva. Uma realidade permeada pelo desenvolvimento educacional, econômico, político, social, cultural, ecológico e humano acima de tudo, sim, demasiadamente humano. Ética que permita o desvelamento do homem, de um novo homem, com sua matriz arquetípica original, mas atravessado pela

tecnologia, por fios e carne, silício e sangue, um ciborgue de fato, porém com a vontade de se conectar sempre presente, vontade de associar-se, criar laços, produzir, comunicar, simbolizar, imaginar e amar (NEVES; SILVA, 2018).

Não adianta apenas analisar as novas tecnologias e encarar a técnica como um grande monstro que manipula o homem e faz dele seu escravo, nem vê-la como salvadora da humanidade. Flusser (2014) já afirmava que a técnica pode ser neutra e que conduz igualmente ao mal e ao bem. Talvez seja necessário encarar na técnica suas três dimensões: a potência, a criação e a mimese. A produção implica a criação; criar é produzir e para que isso aconteça é necessário vontade de potência, força, a potência. Há um processo técnico. Primeiramente a potência, a vontade de criar; logo em seguida, a criação, o fazer técnico e por último a mimese, onde acontece a recriação da natureza. Tudo isso por meio da técnica.

Na produção, a vivência do poder se eleva a um novo plano o da criação. Criar significa produzir, engendrar o que não existia antes, não é apenas a produção de uma realidade individual já existente, mas algo novo e, até então, desconhecido. Essa definição ressalta a importâncias das inovações – técnicas, artísticas, científicas – dentro do conceito de criatividade<sup>5</sup>, mas é preciso pontuar que todas elas têm como essência a capacidade humana de fabricar, de erguer um mundo novo, de multiplicar a esfera do real – mesmo no caso de as produções não serem originais e repetirem modelos já dados, como acontece no artesanato e na indústria. Essa capacidade de enriquecer o mundo adquire facilmente as luzes e a ressonância do maravilhoso (PARÍS, 2002).

Por último, não podemos esquecer da dimensão mimética da técnica. Do latim *mimesis*, deriv. do grego *mimesis*, “imitação”. Mimese não só significa “imitação”, mas também “fazer-se parecido”, “trazer algo à representação”, “expressar” e “pré-encenar”. O sentido da palavra vai além da mera repetição e se inscreve no território do simbólico, da comunicação e da cultura, atuando no plano da representação.

Através da mimese o homem desvela o mundo, o experiencia, o recria, o transforma, e, dessa forma, deixa sua marca e sua contribuição no campo da arte, da cultura, da literatura, da música, da educação e do mundo social. Nos processos miméticos o homem adapta-se ao mundo, pois eles permitem ao homem apanhar o mundo exterior no seu mundo interior e de expressar este último. Graças à mimese é desenvolvido um conhecimento prático intimamente relacionado ao corpo e de grande relevância para a capacidade de ação social do homem. O mundo mimético vive em um meio de comunicação real, sensível e corporal; ele é gesto, som, escrita, execução, pintura, ação representativa, ritual etc. (GEBAUER; WULF, 2004).

Por meio da mimese a técnica se materializa no próprio acontecimento, no processo de produção e recriação do mundo. Há um processo de recriação da natureza, e, nesse momento, o simbólico emerge, principalmente no campo da arte. No processo mimético, ao recriar, o homem revive, imputa sentido aos objetos e à natureza sob a atmosfera do lúdico. O lúdico surge anterior à própria cultura (HUIZINGA, 2005), é aquilo que a funda e também fornece sentido a realidade humana. Sem a técnica seria impossível a mimese, o jogo, a cultura. Produção, mimese e criatividade os três pilares da técnica.

Lançamos a hipótese de que é através da produção, da mimese e da criatividade que emerge o sentido comunicacional na realidade contemporânea. Sentido este atravessado pela técnica e pela tecnologia, por conexões, redes (humanas, não-humanas, neurais, telemáticas). Trata-se, como já citado anteriormente, do contínuo atmosférico de sentido, que não existe “em si”, não é uma entidade, “um corpo”, algo provido de um estatuto ontológico determinado; trata-se, antes de um fluxo, um contínuo de energias e de humores, instância paradoxal, fator imprevisível e incontrolável, produtor de efeitos reais (MARCONDES FILHO, 2014).

<sup>5</sup> A criatividade pode ser enxergada como uma atividade graças a qual a soma das informações existentes em uma situação aumenta. Isso caracteriza o ser humano. O ser humano é um animal que se esforça para aumentar informações e diminuir o grau de entropia. A criatividade é um cruzamento de competências. Há um cruzamento de competências entre o homem e as máquinas artificiais, pois as possibilidades de criação aumentaram. É possível imaginar máquinas criativas (FLUSSER, 2014). A máquina comporta a ideia de repetição e criação, ela é inventiva.

Esse fluxo, esse continuo de energias, se realiza durante a produção do sentido comunicacional. É o sentido comunicacional.

Surgem novas mídias e novas máquinas que interferem diretamente no homem e na realidade que o cerca. Como já dizia Guattari (1988), o sujeito e a máquina estão imbricados um no outro. Entra uma parte de subjetividade no seio de todo agenciamento material. E, reciprocamente, entra uma parte de sujeição maquínica no seio de todo agenciamento subjetivo. Cabe aos sujeitos explorarem cada vez mais a potência e a criatividade das máquinas tecnológicas, trocar informações, fazer outras conexões entre si e com elas, estabelecer novas associações. Encontrar um sentido ético e político nesse social que está se formando com raízes arcaicas, mas com inúmeras possibilidades artísticas, políticas, culturais, comunicativas e afetivas.

## Referências

BATAILLE, G. *A experiência interior*. São Paulo: Ática, 1992.

BAUMAN, Z. *Amor líquido: sobre a fragilidade dos laços humanos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

BRÉHIER, É. *A teoria dos incorporais no estoicismo antigo*. Belo Horizonte: Autêntica, 2012.

CASTELLS, M. *A sociedade em rede*. Tradução de Roneide Venâncio Majer. 4. ed. São Paulo: Paz e Terra, 1999.

FILHO, C. M. (org.). *Dicionário da Comunicação*. 2. ed. São Paulo: Paulus, 2014.

FLUSSER, V. *O mundo codificado: por uma filosofia do design e da comunicação*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

FLUSSER, V. *Vampyroteuthis infernalis*. São Paulo: Annablume, 2011.

FLUSSER, V. *Comunicologia: reflexões sobre o futuro*. São Paulo: Martins Fontes, 2014.

GEBAUER, G.; WULF, C. *Mimese na cultura: agir social, rituais e jogos, produções estéticas*. São Paulo: Annablume, 2004.

GLICK, T. Tecnologia. In: BARFIELD, T. (ed.). *Diccionario de antropologia*. Barcelona: Bellaterra, 2001. p. 622.

GUATTARI, F. *O inconsciente maquínico: ensaios de esquizo-análise*. Campinas: Papirus, 1988.

HEIDEGGER, M. A questão da técnica. In: HEIDEGGER, M. *Ensaio e conferências*. Petrópolis: Vozes, 2001. p. 11.

HUIZINGA, J. *Homo ludens*. São Paulo: Perspectiva, 2005.

LATOUR, B. *Reagregando o social: uma introdução à teoria do Ator-Rede*. Salvador: EDUFBA; Bauru: Edusc, 2012.

LÉVI-STRAUSS, C. Natureza e Cultura. In: LÉVI-STRAUSS, C. *As estruturas elementares do parentesco*. Petrópolis: Vozes, 1982. p. 41.

MCLUHAN, M. *Os meios de comunicação como extensões do homem*. São Paulo: Cultrix, 2007.

MERLEAU-PONTY, M. *Fenomenologia da percepção*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

MORIN, E. *O método 2: a vida da vida*. Porto Alegre: Sulina, 2002.

MORIN, E. *O método 5: a humanidade da humanidade*. Porto Alegre: Sulina, 2005.

NEVES, T. T.; SILVA, J. C. Coração sonoro: comunicação, afetos e sociabilidades maquínicas em festas de música eletrônica. *Revista Famecos*, Porto Alegre, v. 25, n. 3, p. 1-18, 2018. Disponível em: <http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/revistafamecos/article/view/29193/1722> Acesso em: 10 fev. 2020.

OLIVEIRA, D. N. Técnica. In: FILHO, C. M. (org.). *Dicionário de Comunicação*. 2. ed. São Paulo: Paulus, 2014. p. 439.

PARÍS, C. *O animal cultural: biologia e cultura na realidade humana*. São Carlos: EdUFSCar, 2002.

TURKLE, S. *Alone together: why we expect more from technology and less from each other*. New York: Basic books, 2011.

# Três tons sobre o *apartheid*: as fotografias sitiadas da África do Sul

## Marcela Chaves do Valle

Doutoranda em Comunicação na Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Mestre em Mídia e Cotidiano pela Universidade Federal Fluminense. Especialista em Fotografia, Pesquisadora, Professora de Fotografia e Fotógrafa Profissional.  
E-mail: marcelachaves@gmail.com

**Resumo:** A proposta do trabalho é examinar, em perspectiva comparada, as sujeições e insurgências de três fotógrafos sul-africanos durante o regime do *apartheid*: Peter Magubane, Ernest Cole e David Goldblatt. De acordo com restrições e liberdades relativas aos tons de pele, podemos observar três atuações distintas que implicam em diferentes soluções políticas e estéticas para o problema em comum. Entrelaçando história e fotografia em *tempos sombrios* com embasamento teórico nas teses *Sobre o conceito de história* de Walter Benjamin, serão analisados os gestos de resistência de fotógrafos e imagens em seu potencial de escrita de uma outra história.

**Palavras-chave:** Fotografia e História; Tempos Sombrios; Imagens Sitiadas; *Apartheid*.

## Three tones about apartheid: the besieged photographs of South Africa

**Abstract:** This study comparatively examined the subjections and insurgencies of three South African photographers during the *apartheid* regime, Peter Magubane, Ernest Cole and David Goldblatt. According to restrictions and freedoms concerning skin tones, they show three distinct actions that imply different political and aesthetic solutions to the same problem. Intertwining history and photography in *dark times* with a theoretical basis on Walter Benjamin's *On the concept of history*, the gestures of resistance of photographers and images in their potential to write another story will be analyzed.

**Keywords:** Photography and History; Dark Times; Besieged Photographs; *Apartheid*.

## Introdução

Voltamos a viver em *tempos sombrios*. O panorama atual do avanço da extrema direita no mundo contemporâneo é algo que provavelmente o próprio Bertolt Brecht, autor do termo em questão, consideraria inimaginável. Quando cunhou a expressão – que se tornaria tão emblemática de tempos turbulentos, tempos da desordem e da violência, como o qual vivera –, Brecht almejava um futuro diferente, em que os homens seriam bons uns com os outros. Como podemos perceber nas últimas linhas de seu famoso poema “Aos que vierem depois de nós”: “Vós, porém, quando chegar o momento / em que o homem seja bom para o homem, / lembrai-vos de nós / com indulgência” (BRECHT, 2018)<sup>1</sup>. Eis o vislumbre do poeta sobre um mundo futuro de solidariedade e paz que nos parece, hoje, mais distante do que nunca.

<sup>1</sup> Importante obra literária alemã, o poema *An die Nachgeborenen* foi escrito por Brecht (2018) já no exílio, entre os anos de 1934 e 1938. Existem algumas versões traduzidas para a língua portuguesa; aqui, usamos a tradução feita por Manuel Bandeira.

Em consonância com o sentido mais amplo do termo, proposto por Hannah Arendt (2008: 9), os tempos sombrios realmente “não constituem uma raridade na história”. Mais frequente do que gostaríamos, a barbárie parece apenas alterar-se no tempo e no espaço em vez de extinguir-se completamente da face da terra. Há, portanto, certa urgência ao ecoar as vozes de outrora com o intuito de provermos uma melhor compreensão do que origina e sustenta os horrores de uma época.

Portanto, o momento não poderia ser mais propício para nos lembrarmos do legado dos que viveram sob as sombras da intolerância. Como nos clama Brecht (2018), com sua voz rouca, “lembrai-vos dos tempos sombrios / de que pudestes escapar”, mas com indulgência. E, segundo Walter Benjamin (2012), a lembrança como sendo um dever, uma dívida para com os que tiveram suas vozes emudecidas. Tais apelos não podem ser simplesmente esquecidos, nem tampouco impunemente silenciados.

Pois não somos tocados por um sopro do ar que envolveu nossos antepassados? Não existem, nas vozes a que agora damos ouvidos, ecos de vozes que emudeceram? [...] Se assim é, foi-nos concedida, como a cada geração anterior à nossa, uma frágil força messiânica para a qual o passado dirige um apelo. Esse apelo não pode ser rejeitado impunemente. (BENJAMIN, 2012: 242)

É preciso rememorar as pequenas histórias que tanto nos iluminam sobre as injustiças e os horrores dos tempos obscuros. Quando escreveu o poema para a posteridade, Brecht já vivia no exílio. Fora forçado pela guerra a abandonar não somente seu país, mas também a pretensão de uma “literatura para a eternidade”, conforme argumenta Didi-Huberman: “e de assumir, ao contrário, uma relação mais direta com a *atualidade* histórica e política” (2017: 21, grifo do autor). O que esperar de um poeta exilado senão um poema político? A escritura de Brecht denota sua *tomada de posição* em face dos horrores de sua época. O que exige implicar-se, afrontar algo, “situar-se no presente e visar um futuro” (DIDI-HUBERMAN, 2017: 15). Mediante às incertezas de uma vida no exílio, “mudando mais frequentemente de país do que de sapatos” (BRECHT, 2018), o poeta se compromete com uma reflexão crítica e uma escrita engajada com a premência da atualidade. “Para exorcizar o desespero, era imprescindível reavivar a combatividade. A poesia também era um campo de batalha, os versos também podiam ser armas. O poeta fazia da literatura a sua trincheira” (KONDER, 2012: 14). A poesia – e a fotografia –, desse modo, não podem se desviar das lutas do mundo, e Brecht (2018) o declara em seu poema:

Também gostaria de ser um sábio.  
Os livros antigos nos falam da sabedoria:  
é quedar-se afastado das lutas do mundo  
e, sem temores,  
deixar correr o breve tempo. Mas  
evitar a violência,  
retribuir o mal com o bem,

não satisfazer os desejos, antes esquecê-los  
é o que chamam sabedoria.  
E eu não posso fazê-lo. Realmente,  
vivemos tempos sombrios.

Mesmo ciente de que sua contribuição pudesse ser pequena se comparada ao poderio destruidor do regime nazista – na época em plena ascensão –, Brecht sentia como sua obrigação fazê-lo. “Era muito pouco o que eu podia. Mas os governantes/Se sentiam, sem mim, mais seguros, – espero./Assim passou o tempo/que me foi concedido na terra” (2018). Pequenos gestos de resistência, minúsculas aparições momentâneas, podem irromper no horizonte de regimes totalitários e iluminar, mesmo que fugazmente, a obscuridade da barbárie.

Como argumenta Arendt (2008: 9), “mesmo no tempo mais sombrio temos o direito de esperar alguma iluminação”, e, sobretudo, “que tal iluminação pode bem provir, menos das teorias e conceitos, e mais da luz incerta, bruxuleante e frequentemente fraca que alguns homens e mulheres, nas suas vidas e obras, farão brilhar”, – pois a luz a que daremos ênfase neste trabalho provém da obra e da vida de fotógrafos que sofreram e atuaram, em suas trincheiras particulares, na resistência contra a catástrofe.

Em tempos de *apartheid*, a imagem proibida, de mãos negras algemadas, simboliza a sujeição dos corpos sul-africanos. Foi driblando ou encarando prisões, atuando no fogo cruzado da linha de frente ou colocando um espelho simbólico diante da pretensa normalidade da vida cotidiana que fotógrafos sul-africanos buscaram documentar o horror – mesmo cientes de que tais imagens apenas alcançariam a devida visibilidade no porvir.

O que se percebe em fotografias que nascem sitiadas são duas frentes de batalha: a resistência dos fotógrafos, demonstrada em gestos que desafiam as leis e ousam apontar para o que se deseja oculto; e a resistência das imagens que esperam, pacientemente, por sua aparição. São imagens clandestinas que cruzam a fronteira como imigrantes ilegais, imagens proibidas que driblam a censura de um regime totalitário e sobrevivem. Imagens que conduzem ao questionamento sobre de que maneira elas se tornaram possíveis em meio à barbárie de uma época? A que custo? E se vale a pena correr tais riscos.

Dessa forma, serão observados gestos e imagens de três fotógrafos sul-africanos entre dois marcos históricos, que foram o Massacre de Sharpeville (1960) e o Levante de Soweto (1976). Por um lado, corpos com proibições e liberdades relativas aos tons de sua pele. Por outro, imagens que evidenciam distintos tons da violência perpetrada aos sul-africanos durante o regime do *apartheid*. Com base nas teses *Sobre o conceito de história* de Walter Benjamin (2012), a proposta é pensar sobre os tons inscritos – na pele, na violência e na fotografia – para além de uma visão dicotômica que ignora a complexidade em questão. Como veremos, assim como a fotografia, o *apartheid* possui nuances capazes de enriquecer a imagem de uma história. Através de uma reflexão teórica acerca desses eventos traumáticos do passado, assim como da violência mais subterrânea ou mesmo silenciosa incrustada na vida cotidiana, a proposta é por somar múltiplas perspectivas na compreensão desse mundo em que tais práticas foram possíveis.

### **O *apartheid* e os tons de pele**

O regime do *apartheid* constituiu-se como a política de segregação racial implementada oficialmente pelo governo nacionalista da África do Sul entre os anos de 1948 e 1994. O que foi implementado sul do continente africano era um modo de vida até então sem precedentes<sup>2</sup>. Quando os tons da pele passaram a ditar por qual caminho seguir e onde habitar, entoando privilégios possíveis ou cerceando liberdades civis, os brancos consentiram e a população negra se viu

<sup>2</sup> Desde os primeiros contatos entre europeus e o que se denominou posteriormente como África, a definição de raça serviu para legitimar injustiças e massacres no continente negro, sendo amplamente utilizada na época do comércio colonial e posteriormente adotada pelo imperialismo como prática política (ARENDR, 2012). Todavia, Arendt elucida a declaração do lorde Selbourne, político britânico e administrador colonial, sobre ser um “fenômeno sem precedentes” a ampla constituição de uma sociedade racista como um “modo de vida” (2012: 303).

destituída de direitos. Expulsos de suas casas, proibidos de andar livremente pelas ruas ou exercer a cidadania, os negros foram relegados a uma educação servil, a trabalhos inferiores, e tiveram suas vidas subjugadas por um Estado totalitário e racista. Ao longo de 46 anos, os sul-africanos viveram sob as amarras da crueldade.

Diversas leis foram estipuladas, dissolvendo pouco a pouco os direitos da população negra. O legislativo se embasou na classificação por raças para formalizar e impor, de forma sistemática, a segregação racial. Indivíduos eram obrigatoriamente distribuídos entre quatro diferentes categorias: negro (ou nativo), *coloured* (mestiço), asiático ou branco; e, por meio de identificação arbitrária baseada em critérios de aparência, outorgavam-lhes distintos direitos sociais, econômicos e políticos.

No intuito de evitar o contato dos brancos com “os outros”, a Lei de Amenidades Separadas estipulou o uso segregado e desigual em instituições e transportes públicos, assim como em bibliotecas, teatros, cinemas, praias e demais áreas de lazer. Já a Lei de Passes, como ficou conhecida, obrigava os não-brancos a carregar diariamente um passe, por todos os lugares e a todo momento, contendo sua identificação civil, categoria racial, histórico de trabalho e delimitação dos locais aonde estava temporariamente autorizado a circular. Constantemente inspecionados pela polícia nas ruas da cidade, a ausência do passe ocasionava em imediata detenção policial.

Tamanha violação da liberdade de movimento fez com que essa se tornasse a lei mais odiada e a responsável por catalisar o sentimento coletivo de insatisfação e revolta que impulsionou os sul-africanos a inúmeros protestos contra o regime separatista. Como alegoria da servidão, o passe, em sua materialidade, adquire a dimensão simbólica das amarras da escravidão operantes em plena modernidade. Seu ressurgimento passa a representar a prisão dos corpos, e os corpos rumo à prisão são a alternativa encontrada para tornar os homens livres novamente. Essa foi a estratégia adotada por Robert Sobukwe, liderança do Congresso Pan-Africanista (PAC), ao organizar um protesto pacífico para o dia 21 de março de 1960. A proposta era que todos deixassem seus passes em casa e se entregassem nas delegacias de polícia para detenção. Com o sistema carcerário sobrecarregado e a cidade sem a sua mão-de-obra barata, o país entraria em colapso e o governo seria, assim, obrigado a ceder. O PAC acreditava que esse seria o primeiro passo na luta pela independência e liberdade do povo negro.

Com efeito, foi com essa sensação compartilhada de esperança que multidões de voluntários aderiram ao protesto. A fúria do passe reverberou o ímpeto da revolta nos corpos. Todavia, não havia medo e violência, mas bravura e calma. Somente em Sharpeville, estimou-se 7 mil pessoas se manifestando pacificamente, entoando cantigas e se entregando deliberadamente à prisão em seu pleno exercício de desobediência civil. Em contrapartida, a reação do Estado foi enviar veículos blindados e jatos de combate da força aérea, promovendo uma atmosfera de tensão no ar que acabou em carnificina: um pequeno mal-entendido foi o estopim para que um policial atirasse contra a multidão desarmada e pacífica, gesto imediatamente seguido por outros. O resultado: centenas de corpos estendidos no chão, muitos abatidos pelas costas. Um total de 69 mortos e 289 vítimas, incluindo 29 crianças. O massacre policial repercutiu-se tão profundamente junto ao povo africano que jamais seria esquecido. Emblema da violência como política de Estado, o 21 de março é, na atualidade, feriado nacional em nome da luta pelos direitos humanos.

Apesar de fotógrafos e jornalistas, tanto locais quanto estrangeiros, cobrirem as manifestações e o massacre pelo país, pouco apareceu na imprensa sul-africana. Enquanto são banidas da aparição local, as imagens sitiadas visam a um tempo e espaço distintos – um momento futuro, quando suas narrativas poderão reescrever a história de sua época na perspectiva dos vencidos, como requer Benjamin.

Um espaço outro, em que as imagens, clandestinas, consigam reverberar ao mundo a tragédia em seu lar – ao menos, até que possam voltar para casa. De toda forma, são imagens que resistem e nos contam, na atualidade, o horror de tempos tão sombrios. Imagens que precisam ser captadas e, por isso, os fotógrafos resistem.

Um desses fotógrafos foi Peter Magubane. Dedicado a registrar os confrontos na linha de frente, hoje podemos compreender um pouco mais do que foram as sujeições dos corpos negros e suas inúmeras manifestações de insurgência por meio do testemunho de suas históricas fotografias.

### **Peter Magubane: da sujeição dos corpos ao levante da alma**

No propósito de dar visibilidade global à barbárie promovida pelo *apartheid*, Peter Magubane se concentrou em documentar de perto os violentos e rotineiros conflitos na África do Sul. Apesar de trabalhar como fotojornalista para a revista Drum, devido ao tom negro de sua pele, Magubane era proibido de portar uma câmera e fotografar livremente pelas ruas das cidades. Para driblar a restrição, muitas vezes a câmera era escondida em sacos de papel, pedaços de pão, caixas de leite ou até em uma Bíblia oca. Mesmo assim, o fotógrafo não escapou de ser preso e espancado diversas vezes, até acabar na solitária por 586 dias consecutivos, sem aviso prévio ou direito a visitas (CAIN, 2015). Quando finalmente liberado, foi decretado que estaria proibido de exercer sua profissão por cinco anos, apesar de não ter sido legalmente acusado de crime nenhum.

Ciente dos riscos que corria, Magubane continuou fotografando. Assim como para Brecht, sua tomada de posição se tornou inevitável. Por sua pele negra, a violência sentida pela sujeição dos corpos às práticas abusivas, perpetradas pelo regime de supremacia branca, não o deixava escolhas senão o de implicar-se na luta com as armas que tinha em mãos e afrontar o horror do presente visando a um tempo em que outro mundo fosse possível. Arrisca-se a vida por acreditar que imagens que o presente não pode conhecer ajudarão a reescrever a história no porvir. Quando o Levante de Soweto aconteceu, Magubane partiu com sua câmera “e uma vingança” (CAIN, 2015): “por causa das minhas fotos, o mundo inteiro viu o que estava acontecendo”.

Em 16 de junho de 1976, os estudantes se reuniram para uma marcha pacífica. Dessa vez, o catalizador da indignação coletiva surgiu da imposição da língua africâner ao lado do inglês como meio de instrução. Os estudantes já vinham se organizando e não pretendiam aceitar serem alfabetizados na língua do opressor. Embora a educação bantu tenha sido projetada para doutrinar os africanos à submissão ao regime (por evitar o nascimento do pensamento crítico e das ideias consideradas subversivas), a recusa em receber essa educação inferior tornou-se um dos principais focos de resistência dos jovens, culminando no sentimento coletivo de indignação e no ímpeto comum por manifestar-se.

Como Judith Butler (2017: 23) define, um levante provém de “reações tão viscerais” de resistência e revolta, capazes de trazer à tona “a consciência e a convicção, por parte de um grupo de seres humanos” de que “os limites do que pode, ou deve, ser suportado” foram, há muito, ultrapassados. Os estudantes deixam a escola para trás, determinados em expressar sua indignação. De forma pacífica e com responsabilidade uns com os outros, caminham de mãos dadas pelas ruas de Soweto. A tomada de consciência se torna plena convicção quando uma multidão se une. O medo é menor do que a certeza e a excitação pelo gesto compartilhado. Os corpos se levantam, as mãos se soltam para dar vez ao punho cerrado em simbologia à luta e ao poder negro. Reações viscerais que podem ser vistas e sentidas na fotografia de Magubane (Foto 1).



Foto 1: Peter Magubane: Um grupo de estudantes protestam contra o uso do afrikaans como a única língua de instrução nas escolas durante a Revolta do Soweto, 16 de junho de 1976

<sup>3</sup>Ver: UNIVERSITY OF SOUTH AFRICA, 2018. Fonte: Universidade da África do Sul (UNISA)<sup>3</sup>

Com tantos rostos sorridentes, a imagem torna explícita a alegria contagiante de uma justa manifestação por liberdade. Os pés da bela jovem quase não encostam mais no chão. O rapaz com cartaz clama contra a imposição do africâner em suas escolas. Apenas dois indivíduos apresentam uma expressão tensa – reação compreensível ao confrontar uma imprensa supostamente conivente que não publicaria as imagens dos horrores do *apartheid* nos jornais sul-africanos. Por vezes, Magubane teve que justificar sua posição, lembrando aos manifestantes que o mundo veria suas imagens.

Com a tomada de consciência e de convicção, vem a tomada de posição de um povo que grita em uníssono: *basta!* A manifestação estudantil começou tranquila e alegre, jovens e crianças seguravam cartazes e entoavam cantigas. Contudo, no meio do percurso previsto, a força policial montou barricadas, lançou gás lacrimogêneo e abriu fogo contra aproximadamente 10 mil estudantes em idade escolar de Soweto. Ao fim do dia, milhares de feridos e 23 mortos, a maioria crianças.

Dessa vez, a raiva por tamanha atrocidade fez explodir uma rebelião que incendiou a cidade e perdurou. “Uma criança foi morta [...]. Foi aí que tudo foi à loucura. Soweto mudou o tom da manhã para um tom diferente. Os alunos ficaram com raiva”, testemunha Magubane (A HISTÓRIA..., 2016). No segundo dia de conflitos, a polícia intensificou seu terror e os jovens insurgentes se utilizaram de pedras para combater metralhadoras, carros blindados e helicópteros. Em seis meses, mais de mil mortos e inúmeros exilados. O levante que começou em Soweto espalhou-se pelo país e continuou pelo ano seguinte.

Magubane relembra que, enquanto fotografava o levante, sentiu o cano de uma metralhadora contra sua têmpora. Ele conseguiu se esquivar mas, em um outro momento, outro policial quebrou o seu nariz com um bastão e o obrigou a velar o filme que estava na máquina, destruindo, assim, qualquer evidência. Mais tarde, a imposição de um Estado de emergência proibiu a publicação, no país, de fotografias sobre o confronto. Notadamente, o governo não queria mostrar o que acontecia nos bairros negros da cidade. Enquanto isso, as imagens resistiam à violência policial, rompiam a censura do regime totalitário e alcançavam, clandestinamente, os olhos do mundo. Assim como as do Massacre de Sharpeville, as fotografias do Levante de Soweto foram amplamente divulgadas internacionalmente para que a dimensão da maldade cometida pela cegueira moral do racismo na África do Sul ganhasse visibilidade global.

Através do levante dos corpos, a soltura das amarras. O *apartheid* precisava ser constantemente denunciado ao mundo. A multidão reunida, os sorrisos nos rostos, as mãos para o alto; gestos de insurreição que clamam pelo fim da sujeição aos corpos negros. Mesmo quando um levante fracassa, seu acontecimento se torna um precedente e suas imagens, referência para levantes futuros. “Um levante fracassado pode se tornar uma memória transmitida pela história, uma promessa

não cumprida retomada pelas gerações seguintes” (BUTLER, 2017: 31). Assim, as imagens de tais eventos fornecem um testemunho e um gérmen – não da submissão, mas da resistência dos negros sul-africanos sob o *apartheid*; Tanto que hoje a África do Sul rememora o 16 de junho como o Dia da Juventude.

As fotografias podem revelar inúmeras dimensões sobre um mesmo tema histórico. No recorte estipulado, vimos imagens que revelam os confrontos entre a reivindicação não-violenta dos insurgentes e a opressão violenta do Estado. Contudo, compreender o *apartheid* apenas por seus acontecimentos mais sangrentos deixa de fora uma violência tanto mais sutil quanto subterrânea, obliterando as forças que conduzem e controlam as ações humanas nos mais diversos âmbitos da vida cotidiana – pois, entre o Massacre de Sharpeville e o Levante de Soweto, há o dia a dia. Foi em atenção às agressões diárias que Ernest Cole dedicou seu trabalho.

### **Ernest Cole: a vida cotidiana dos negros sob o *apartheid***

As fotografias de Ernest Cole surpreendem por sua dupla potência: a poética da forma e a espessura do sofrimento humano, compartilhado na pele por Cole. Sul-africano negro, largou a escola aos 16 anos de idade, como tantos outros, pela imposição da educação bantu. E, assim como Magubane, foi buscar uma oportunidade de trabalho na revista Drum, na qual começou sua carreira.

Ao observar a produção autoral de livros de fotografias pelos integrantes da Magnum, Cole se anima com a possibilidade de uma forma mais libertária e duradoura para a transmissão de suas mensagens. O livro seria um jeito de driblar tanto a censura do governo quanto a predileção da imprensa internacional, que tende a preferir as fotografias de acontecimentos mais marcantes. Como declara Okwui Enwezor, crítico e historiador de arte nigeriano, “a mídia sempre quer algo que seja equivalente ao evento, e no caso a violência era o meio mais impactante para contar as histórias. Isso ofuscou os elementos do *apartheid* com mais nuances” (VELASCO, 2013). Inspirado, sua perspectiva se amplia para um corpo mais amplo de trabalho. Cole passa, então, a atuar de forma mais autônoma e a mergulhar mais fundo nas minúsculas e cotidianas histórias que tanto o perturbavam.

Os negros tiveram sua cidadania usurpada pela instituição da segregação racial como sistema político-jurídico, relegados à completa marginalização social, econômica e política em seu próprio país de origem. Estima-se que 80% da população foi submetida a remoções forçadas para regiões periféricas, que representam 13% da área terrestre da África do Sul (KRANTZ, 2008). No lugar de aconchegantes casas próprias, pobres espaços alugados. Remetidos a sistemas de saúde, educação e profissões inferiores, a longas horas em transportes públicos superlotados, ao controle extremo sobre seus corpos... a tensão social na rotina diária da vida subjugada contém, em seu âmago, uma violência extrema. Faz-se, portanto, imprescindível dar visibilidade não apenas às imagens da violência explícita de confrontos policiais, mas também, igualmente, às cenas corriqueiras capazes de desvelar uma violência mais subterrânea (porém onipresente) na vida sob o *apartheid*.

Assumindo os riscos, Cole foi em busca de evidências da desumanidade sob as quais os corpos negros estavam sujeitos, fosse nas ruas, fosse em suas relações de trabalho. Portar uma câmera já era, por si só, um arriscado gesto de resistência e motivo de prisão. Apontar a câmera para os policiais, então, representava assumir sérios riscos; mesmo assim, Cole fotografou as regulares detenções dos que circulam pelas zonas “dos brancos” sem a devida autorização. É de um desses momentos sua emblemática fotografia de mãos negras algemadas – imagem em flagrante do momento que poderia levar à prisão quem a estivesse fotografando (Foto 2).



*Foto 2: Ernest Cole: Negros algemados foram presos por estarem em uma área branca ilegalmente. (Segundo Julián Bahula, a lei proibía que imagens como essa fossem tiradas de pessoas sendo algemadas pela polícia). África do Sul, 1960*

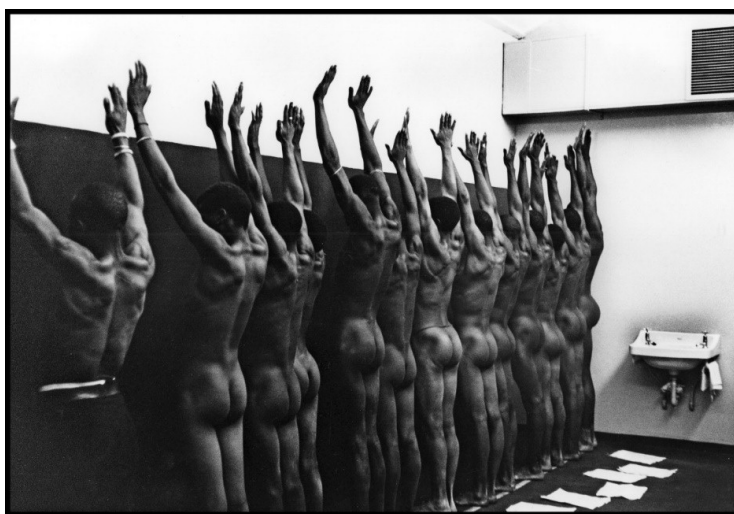
<sup>4</sup> CROOKS, 2019.

Fonte: Magnum Photos<sup>4</sup>

Escondendo a câmera quando possível, chegou a contrabandear o equipamento fotográfico para dentro do complexo de mineração, onde captou a imagem de uma fileira de homens nus, alinhados contra a parede e braços erguidos acima das cabeças: uma inspeção médica de rotina, realizada de forma humilhante (Foto 3). Com o passar dos anos, porém, ele se tornou visado entre os policiais, tornando cada vez mais arriscada sua vida e seu trabalho na África do Sul.

Ele foi interrogado repetidamente pela polícia, que presumia que ele estivesse carregando equipamento roubado. Finalmente ele foi parado após fotografar as prisões por passes. Solicitado a se explicar, ele alegou que estava fazendo um documentário sobre delinquência juvenil. Percebendo sua promessa criminológica, a polícia, que agora operava através de um sistema difundido de informantes, convidou-o para se juntar às fileiras. Naquele instante, Cole decidiu deixar o país enquanto ainda podia. (SEKULA, 1986: 64, tradução nossa<sup>5</sup>)

<sup>5</sup> Do original: He was questioned repeatedly by police, who assumed he was carrying stolen camera equipment. Finally he was stopped after photographing passbook arrests. Asked to explain himself, he claimed to be making a documentary on juvenile delinquency. Sensing his criminological promise, the police, who then as now operated through a pervasive system of informers, invited him to join the ranks. At that point, Cole decided to leave the country while he still could. (SEKULA, 1986: 64)



*Foto 3: Ernest Cole: Durante o exame médico em grupo, os homens nus são conduzidos por uma série de consultórios médicos. África do Sul*

Fonte: Magnum Photos

Cole, entretanto, tinha um plano. Por falar africâner, o fotógrafo dirigiu-se a um posto de classificação racial e solicitou a troca da grafia de seu nome (originalmente “Kole”) para Cole – e, dessa forma, pleitear a mudança em seu passe de *black* para *coloured*.

Assim, visto pelas autoridades não mais como um negro nativo, mas como um mestiço, ele aumentava seus direitos civis, ganhando autorização para deixar o país – e fazendo-o, levava consigo, clandestinamente, seus rolos de filme.

No exterior, Cole parecia conseguir o que tanto almejava. Publicou, no ano seguinte de sua partida e já nos Estados Unidos, o livro *House of bondage* (1967), que foi imediatamente banido na África do Sul. Até então, o mundo apenas conhecia pontuais rompantes de extrema violência do regime sul-africano, mas pouco de sua extensão cotidiana. A dimensão poética e testemunhal do trabalho de Cole evidenciou a desumanização orquestrada pelo *apartheid*, imprimindo uma consciência visual na comunidade internacional. Em seu livro, o fotógrafo pôde, finalmente, desabafar: “trezentos anos de supremacia branca na África do Sul nos colocaram em cativeiro, nos despojaram de nossa dignidade, roubaram-nos nossa autoestima e nos cercaram de ódio” (COLE, 1967 apud ERNEST..., 2009, tradução nossa<sup>6</sup>). Todavia, os sul-africanos não puderam, na época, escutar seu lamento.

<sup>6</sup> Do original: Three-hundred years of white supremacy in South Africa has placed us in bondage, stripped us of our dignity, robbed us of our self-esteem and surrounded us with hate. (COLE, 1967 apud ERNEST..., 2009)

Apesar de cada uma das 185 imagens representarem uma acusação, poética e política, contra o *apartheid*, e sua tomada de posição denotar a coragem e a resistência do corpo negro às forças de sujeição do Estado, parece que Cole nunca ficou totalmente feliz com seu livro. Talvez porque, como constatara Brecht, a vida no exílio seja dura demais; ou talvez porque suas imagens foram alteradas – pois, como verificou Goldblatt, muitas das fotografias do *House of bondage* foram “desajeitadas, aparentemente para aumentar seu impacto político, mas à custa da integridade artística” (SMITH, 2010). Definitivamente, Cole pagou um alto preço por seu nobre gesto: apartado nos Estados Unidos, não conseguiu escapar do preconceito racial, não viveu o suficiente para ver o tão almejado fim do *apartheid* e nunca obteve autorização para retornar à África, morrendo em 1990 no exílio.

Foram precisos 35 anos para que tais fotografias clandestinas conquistassem a permissão de voltar para casa, agora com o devido reconhecimento de seu valor político e histórico<sup>7</sup>. Por fim, o desabafo do fotógrafo:

<sup>7</sup> Em 2002 o Museu do Apartheid promoveu, pela primeira vez na África do Sul, a exposição das fotografias do livro *House of bondage*. Ver: Apartheid Museum (2011).

Quando eu digo que as pessoas podem ser demitidas ou presas ou abusadas ou chicoteadas ou banidas por ninharias, eu não estou descrevendo um caso excepcional para ser inflamatório. O que eu digo é verdade – e a maioria dos brancos sul-africanos reconheceria isso livremente. Eles não fingem que essas coisas não estão acontecendo. A crueldade essencial da situação não é que todos os negros sejam virtuosos e todos os brancos vilões, mas que os brancos sejam condicionados a não ver nada de errado nas injustiças que se impõem aos seus vizinhos negros. (COLE, 1967 apud ERNEST..., 2018, tradução nossa<sup>8</sup>)

<sup>8</sup> Do original: When I say that people can be fired or arrested or abused or whipped or banished for trifles, I am not describing the exceptional case for the sake of being inflammatory. What I say is true – and most white South Africans would acknowledge it freely. They do not pretend these things are not happening. The essential cruelty of the situation is not that all blacks are virtuous and all whites villainous, but that the whites are conditioned not to see anything wrong in the injustices they impose on their black neighbors. (COLE, 1967 apud ERNEST..., 2018)

Enquanto Cole volta o seu texto para a comunidade branca, David Goldblatt, seguindo a mesma proposta de investigar histórias pequenas e cotidianas histórias, volta as suas lentes.

### David Goldblatt: uma insólita abstração da realidade

Apesar de sul-africano de pele branca, David Goldblatt não era de origem *afrikâner*. Filho de imigrantes judeus, seus avós deixaram a Lituânia em 1892 para escapar da perseguição antissemita nos países bálticos. Com a família estabelecida na África do Sul, Goldblatt fora criado em meio a princípios morais como tolerância e antirracismo, valores familiares que embasaram a sua obra e foram expostos a ataques pela ascensão de um governo totalitário e segregacionista. O decisivo momento da eleição do Partido Nacionalista, em 1948, representou para muitos brancos de esquerda “o fracasso da possibilidade de construir um país para todos os sul-africanos” (MOURA, 2018). Quando Goldblatt iniciou sua carreira, seu propósito foi fazer da fotografia uma atividade política, meta a que o

fotógrafo se manteve fiel até seus últimos dias; contudo, tal prática representava desafios – a começar pela razão de que discordar do regime era motivo suficiente para detenção, mesmo para brancos. Outro fator foi determinante, também, foi que Goldblatt simplesmente abominava violência. Logo no início da carreira, o fotógrafo percebeu que não trabalharia na linha de frente e, então, direcionou seu ímpeto para o que o interrogava: o que levou a África do Sul ao extremo de um regime separatista?

Embora a luta contra o *apartheid* seja, assim como para os outros dois fotógrafos discutidos neste texto, o tema central do trabalho, a abordagem de Goldblatt se difere das demais por descentralizar a investigação das consequências, voltando-se também às causas do problema. Tal tomada de posição de Goldblatt exigiu um duplo movimento: de aproximação à vida cotidiana dos não-brancos, e de afastamento crítico de seus conterrâneos brancos. A solução política e estética encontrada para comunicar a tirania foi mostrar o que não podia ser dito: suas poéticas fotografias revelam, nas entrelinhas das cenas cotidianas dos sul-africanos, profundos questionamentos: de que forma um modo de vida desumano e racista ganha contornos de normalidade?

É a partir dessa reflexão que Goldblatt começa a documentar sua vizinhança, fazendo retratos honestos de pessoas que posam e se revelam para as lentes do fotógrafo, almejando que seus espectadores as vejam assim: como elas são, sem as máscaras temerárias impostas pela estrutura social racista – como o retrato de uma assistente em uma loja, em que a dignidade e a força de seu olhar causam impacto aos que a encaram (Foto 4). O contraste da imagem em preto e branco das fotografias de pretos e brancos – para Goldblatt, o uso da cor não era uma opção por ser suave demais para o *apartheid* (SPRING, 2018). A centralidade das pessoas no retrato, a intimidade conquistada pelo fotógrafo... todas são soluções estéticas que exaltam a dramaticidade da suposta dicotomia entre os tons de pele, colocando o humano no cerne do problema.

Investigando os bairros negros, Goldblatt passou horas, durante décadas, observando a vida em ruas ou ônibus superlotados em busca da captura daquilo “que é mais comum e menos extraordinário e que, por isso mesmo, tem o poder de revelar as estruturas perversas do *apartheid*” (MOURA, 2018). Seu interesse é expor não somente as dificuldades, mas também a resistência, a coragem necessária e, sobretudo, a dignidade de indivíduos que há séculos são vistos e tratados como desprovidos de humanidade, como não-pessoas.

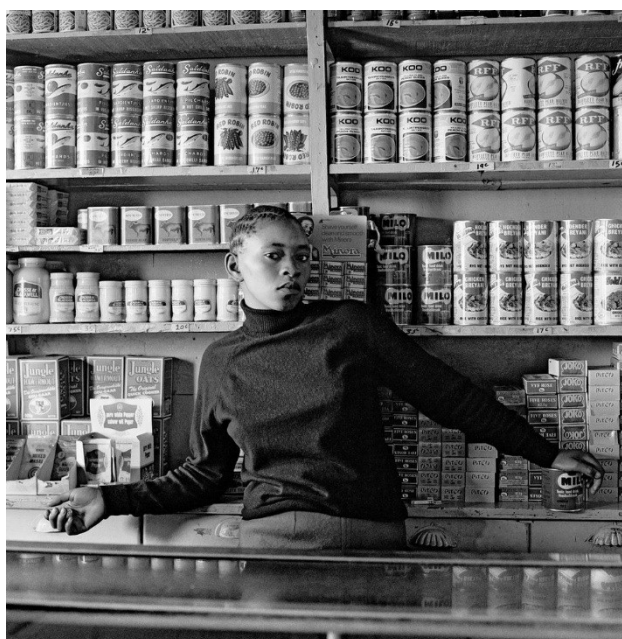


Foto 4: David Goldblatt: Assistente de loja, Orlando West, 1972  
Fonte: Goodman Gallery<sup>9</sup>

<sup>9</sup> Ver: DAVID..., c2019.

Foi então que sua investigação o levou para o outro lado, para as origens e a perpetuação desse modo de vida tão desumano. Goldblatt volta-se para os sul-africanos brancos e, em especial, os *africâners*, no intuito de compreender e expor uma pretensa normalidade em suas vidas cotidianas. Através de uma fotografia simples, Goldblatt ilumina uma complexidade *secreta*. Sua preocupação primordial recai sobre os valores morais: como era possível ser tão aparentemente normal, cidadãos de bem, de uma forma tão anormal?

Tais imagens nunca foram duplicatas da realidade, mas sim críticas à abstração dela, explica o fotógrafo. “Estou fotografando coisas reais, mas ao mesmo tempo é uma abstração da realidade. Sempre foi abstração da realidade” (APARTHEID..., 2013, tradução nossa). Como a fotografia de uma criança e sua babá: uma relação em que se estabelecem laços de confiança e afeto, mas que, por outro lado, sustenta a estrutura racial e racista sul-africana (Foto 5).

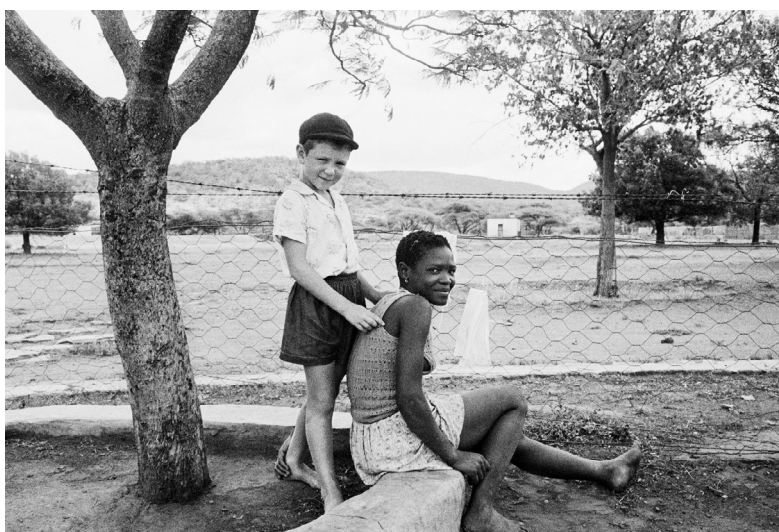


Foto 5: David Goldblatt: Filho de um fazendeiro com sua babá, Heimweeberg, Nietverdiend, 1964

Fonte: Goodman Gallery

Não se pode esquecer que, ao redor do que fora enquadrado pela câmera em imagens da vida cotidiana dos brancos, estava a precarização da vida dos negros, perpetuada em condicionamentos cotidianos de uma sociedade estruturada pelos princípios da segregação e do medo.

Em suas imagens, Goldblatt nos mostra compartilhar do ultraje de Brecht pela injustiça perpetrada e, então, o desespero de quando havia apenas injustiça e não ultraje (ARENDR, 2008)<sup>10</sup>. No começo do poema político do poeta exilado Bertold Brecht, a crítica recai na inocência que ainda persiste e silencia os gritos de horror dos tempos sombrios.

<sup>10</sup> Na tradução para o português do texto de Arendt, a menção ao poema de Brecht está como “quando havia apenas erro e não ultraje”; já na tradução de Manuel Bandeira, lê-se “quando havia só injustiça e nenhuma indignação”.

Realmente, vivemos tempos sombrios!  
A inocência é loucura. Uma fronte sem rugas  
denota insensibilidade. Aquele que ri  
ainda não recebeu a terrível notícia  
que está para chegar.

Que tempos são estes, em que  
*é quase um delito*  
falar de coisas inocentes.  
Pois implica silenciar tantos horrores!  
(BRECHT, 2018)

Para o poeta, a inocência em tempos de barbárie só pode ser equiparável à loucura ou à insensibilidade: como quando uma conversa sobre a árvore é quase

<sup>11</sup> Em uma outra tradução direta do alemão, entre os versos 6 e 8 aparece a expressão “conversa sobre árvores”, que Manuel Bandeira traduziu como “falar de coisas inocentes”. “*Was sind das für Zeiten, wo / Ein Gespräch über Bäume fast ein Verbrechen ist. / Weil es ein Schweigen über so viele Untaten einschließt!*”. (Quais são os momentos em que / Uma conversa sobre árvores é quase um crime / Porque inclui um silêncio sobre tantos erros!).

um crime por comportar o silêncio dos que consentem<sup>11</sup>. Todavia, ainda que sobre outro pano de fundo, Arendt argumenta que “tudo era suficientemente real na medida em que ocorreu publicamente; nada havia de secreto ou misterioso sobre isso. E, no entanto, não era em absoluto visível para todos, nem foi tão fácil percebê-lo” (2008: 8). A obscuridade de tempos sombrios é disseminada não apenas por censuras e silenciamentos, como em discursos oficiais rasos e sem sentido; a sombra reveste os saberes e contagia as práticas cotidianas dos que, de alguma forma, foram isentos do horror. “Quando pensamos nos tempos sombrios e nas pessoas que neles viveram e se moveram, temos de levar em consideração também essa camuflagem que emanava e se difundia a partir do *establishment* – ou do “sistema”, como então se chamava” (ARENDT, 2008: 8).

Após o fim do *apartheid*, ao falar mais abertamente sobre suas fotografias, Goldblatt reiterou que, “na melhor das hipóteses”, esperava que “pudéssemos nos ver revelados como estávamos, por um espelho erguido em nós mesmos” (SPRING, 2018, tradução nossa). Nem todos, entretanto, conseguem enxergar a desumanidade de relações há muito naturalizadas. Como nem todos conseguiam ler nas entrelinhas das imagens de Goldblatt, isso resultou em duas consequências diametralmente opostas para o fotógrafo: por um lado, suas imagens ultrapassam as usuais proibições ou silenciamentos da época, pois os censores não as compreendiam. Por outro, muitos dos aliados na luta anti-*apartheid* compartilhavam da sensação de incompreensão diante das nuances e da profundidade de seu questionamento e denúncias, criticando o fotógrafo por não produzir imagens mais evidentes da violência perpetrada pelo regime.

Em contrapartida, o fotógrafo sabia e fazia questão de compartilhar o ensinamento de que uma boa fotografia precisa ser surpreendente e reflexiva para que, talvez assim, tenha a chance de despertar a potência de contestação em face do automatismo da normalidade tão mascarada e consolidada pelo hábito. A estranheza gerada pelas imagens de Goldblatt clama por uma pausa, uma interrupção em qualquer movimento. Um instante de quando se fecham os olhos e levantam-se as cabeças, um gesto de pura reflexão. Gesto comum ao próprio fotógrafo, que, entre outras questões, se pergunta: “como chegamos a ser do jeito que somos?” (DAVID...2018, tradução nossa). Desta forma, as imagens da vida cotidiana na África do Sul durante o regime do *apartheid* irrompem como a luz dos relâmpagos de Benjamin, a riscar a imobilidade de todo o horizonte.

Certa vez, Goldblatt declarou: “Eu quero que as fotos sejam vistas, porque eu quero que a mensagem seja ouvida” (SPRING, 2018, tradução nossa). Mais resistente do que qualquer regime político, a dedicação de Goldblatt resultou em sete décadas documentando sul-africanos para sul-africanos. Seja por meio de imagens poéticas que evidenciam o paradoxo da presumida normalidade, seja pelo intermédio de imagens atrozistas que denunciam injúrias e crimes de Estado; a fotografia, mesmo sitiada, atua na visibilidade e contestação das diversas formas de violência cometidas diariamente em tempos sombrios.

### Considerações finais

Apesar do tom negro da pele o proibir de fotografar, Peter Magubane se dedicou a registrar os rompantes de violência explícita do Estado em confrontos com os corpos insurgentes. Ernest Cole, por sua vez, usufruiu de seu passe *coloured* para dar voz global às imagens de uma violência mais subterrânea, contida na cotidiana humilhação da vida dos negros em seus trabalhos e nas ruas da cidade. David Goldblatt, por sua vez, com maior liberdade de movimento por sua pele branca, buscou desvelar a violência silenciosa implícita na pura abstração da realidade – que pode ser percebida nas entrelinhas de suas cenas comuns da vida cotidiana dos sul-africanos brancos.

Gestos arriscados que dão vida às imagens em meio à barbárie de uma época: todos pagaram um preço por sua tomada de posição. A questão não é se valeu a

pena; como disse Brecht, ele até gostaria de, conforme orientam os livros antigos, ter se mantido afastado das lutas do mundo. Isso, porém, simplesmente não lhe era possível em tempos tão sombrios. O mesmo acontece com os fotógrafos que se arriscaram a afrontar o regime com a convicção e as armas que possuíam – implicaram a vida na missão de desvelar ao mundo pequenos fragmentos entrecortados da barbárie de sua época, munidos da crença de que, mesmo minúsculas, frágeis e intermitentes, as imagens, em algum momento futuro, iluminariam a história do que realmente foi viver sob o *apartheid*. Essas três são trajetórias de vida que narram a poética da resistência das imagens.

Assim como os fotógrafos, as fotografias resistem. Imagens que, por nascerem sitiadas, precisam aguardar o momento em que o passado possa ser interrogado para, finalmente, cumprir seu destino; um tempo quando sua leitura se torna possível e o passado pode, a partir da atualidade, ser finalmente redimido, dado que a imagem que almeja o futuro carrega em si uma voz, o eco de um apelo que nos faz saltar sobre a história, conclamando sua leitura no tempo de agora.

Tais histórias minúsculas e complexas somam múltiplas dimensões para se pensar sobre o momento histórico em questão. “Eleger o minúsculo é optar pela resistência que assume a irrupção da fratura como única possibilidade de sacudir o sistema, perturbando-o desde o interior de suas paredes” (COHEN, 2015: 9). Valorizar a mínima resistência em cada ação, por mais ínfima que seja, é tensionar desde dentro a rachadura que há tudo e que possibilita a luz de entrar (COHEN, 2015: 15).

O mínimo que nós podemos fazer em resposta, portanto, é dedicar mais tempo a essas histórias, multiplicando o eco de suas vozes; pois, antes que pudesse haver um tempo histórico em que a solidariedade entre os homens independeria de tons de pele, em que valores como liberdade e direito à vida seriam respeitados; novas sombras cinzentas de intolerância e incitação à violência voltaram a pairar no ar. Para que a luz possa dissipar por completo a obscuridade é preciso reverberar as imagens das pequenas histórias que tanto nos dizem sobre o devir da humanidade.

## Referências

A HISTORIC account of South Africa’s Soweto uprising by the photographer who captured it. *Don’t Party*, [s. l.], 4 jun. 2016. Disponível em: <https://medium.com/@DontParty/a-historic-account-of-south-africas-soweto-uprising-by-the-photographer-who-captured-it-3df9817905cf>. Acesso em: 22 dez. 2020.

APARTHEID, white society and photography: David Goldblatt is interviewed at Arles (2006). *American Suburb X*, [s. l.], 17 abr. 2013. Disponível em: <https://americansuburbx.com/2013/04/interview-david-goldblatt-interview-at-arles-2006.html>. Acesso em: 22 dez. 2020.

APARTHEID MUSEUM. Life under apartheid. Joanesburgo, 1 dez. 2011. Disponível em: <http://www.apartheidmuseum.org/life-under-apartheid>. Acesso em: 2 maio 2019.

ARENDT, H. *Homens em tempos sombrios*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

ARENDT, H. *Origens do totalitarismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

BENJAMIN, W. *Obras escolhidas I*. São Paulo: Brasiliense, 2012.

BRECHT, Bertold. Aos que vierem depois de nós. Tradução de Manuel Bandeira. *Revista Prosa Verso e Arte*, Rio de Janeiro, 18 fev. 2018. Disponível em: <https://www.revistaprosaversoarte.com/aos-que-vierem-depois-de-nos/>. Acesso em: 22 dez. 2020.

BUTLER, J. Levante. In: DIDI-HUBERMAN, G. *Levantes*. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2017.

CAIN, S. Peter Magubane's best photograph: a girl and her maid on a 'Europeans only' bench. Entrevistado: Peter Magubane. *The Guardian*, Londres, 12 nov. 2015. Disponível em: <https://www.theguardian.com/artanddesign/2015/nov/12/peter-magubane-best-photograph-white-girl-black-maid-apartheid-south-africa>. Acesso em: 22 dez. 2020.

COHEN, E. Walter Benjamin. Resistências minúsculas. A maneira de introdução. In: COHEN, E. (ed.). *Resistências Minúsculas*. Buenos Aires: EGodot, 2015.

CROOKS, H. The power and impact of Ernest Cole's rediscovered archive. *Magnum Photos*, Londres, 24 nov. 2019. Disponível em: Acesso em: 22 dez. 2020.

DAVID Goldblatt. *Goodman Gallery*, Johannesburg, 2019. Disponível em: <https://www.goodman-gallery.com/artists/david-goldblatt>. Acesso em: 22 dez. 2020.

DAVID Goldblatt: photographs 1948-2018. *Museum of Contemporary Art Australia*, Sydney, 29 out. 2018. Disponível em: <https://www.mca.com.au/artists-works/exhibitions/david-goldblatt/>. Acesso em: 22 dez. 2020.

DIDI-HUBERMAN, G. *Quando as imagens tomam posição: o olho da história*, I. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2017.

ERNEST Cole. *Magnum Photos*, Londres, 4 jun. 2018. Disponível em: <https://www.magnumphotos.com/photographer/ernest-cole/>. Acesso em: 22 dez. 2020.

ERNEST Cole. *South African History Online*, Cape Town, 13 jun. 2009. Disponível em: <https://www.sahistory.org.za/people/ernest-cole>. Acesso em: 22 dez. 2020.

KONDER, L. *A poesia de Brecht e a história*. Instituto de Estudos Avançados da Universidade de São Paulo, São Paulo, 29 jan. 2007. Disponível em: [www.iea.usp.br/publicacoes/textos/konderbrecht.pdf](http://www.iea.usp.br/publicacoes/textos/konderbrecht.pdf). Acesso em: 22 dez. 2020.

KRANTZ, D. L. Politics and photography in apartheid South Africa. *History of Photography*, Abingdon, v. 32, n. 4, p. 290-300, 2008. Disponível em: <https://www.sahistory.org.za/sites/default/files/Apartheid-South-Africa.pdf>. Acesso em: 22 dez. 2020.

MOURA, R. David Goldblatt: a arte de se indignar. *Revista ZUM*, São Paulo, 19 out. 2018. Disponível em: <https://revistazum.com.br/revista-zum-15/goldblatt-zum15/>. Acesso em: 22 dez. 2020.

SEKULA, A. The body and the archive. *The MIT Press*, Cambridge, v. 39, p. 3-64, 1986. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/778312>. Acesso em: 22 dez. 2017.

SMITH, D. Life through a lens: Ernest Cole photographs shed light on apartheid. *The Guardian*, Londres, 22. dez. 2010. Disponível em: <https://www.theguardian.com/world/2010/nov/25/ernest-cole-david-goldblatt-apartheid-photography>. Acesso em: 22 dez. 2020.

SPRING, A. David Goldblatt's photographs: documenting the casual horror of apartheid South Africa. *The Guardian*, Londres, 15 out. 2018. Disponível em: <https://www.theguardian.com/artanddesign/2018/oct/16/david-goldblatts-photographs-documenting-the-casual-horror-of-apartheid-south-africa>. Acesso em: 22 dez. 2020.

UNIVERSITY OF SOUTH AFRICA. The apartheid project 1948-1994. *UNISA*, Pretoria, 19 out. 2018. Disponível em: <https://www.unisa.ac.za/sites/corporate/default/Unisa-History-and-Memory-Project/Timeline/The-Apartheid-Project-1948-%E2%80%93-1994>. Acesso em: 22 dez. 2019.

VELASCO, S. Exposição na Alemanha traça paralelo entre o apartheid e a fotografia na África do Sul. *O Globo*, Rio de Janeiro, 27 abr. 2013. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/exposicao-na-alemanha-traca-paralelo-entre-apartheid-a-fotografia-na-afrika-do-sul-8222928>. Acesso em: 22 dez. 2020.

# Sobre o estilo narrativo do cinema brasileiro: notas baseadas em roteiros de filmes da década de 1950

## Natasha Romanzoti

Doutoranda em Multimeios pela Unicamp, onde pesquisa roteiro no cinema brasileiro, mestra em Multimeios pela Unicamp, especialista em roteiro de ficção audiovisual pelo Senac-SP e bacharela em Comunicação Social pela UFPR.

E-mail: nat.romanzoti@gmail.com

**Resumo:** Este artigo tem como objetivo destacar algumas características do cinema brasileiro com foco no estilo narrativo, por meio da análise dos seguintes roteiros dos anos 1950: *O grande momento* (1958), *O homem do Sputnik* (1959), *Agulha no palheiro* (1953) e *Esquina da ilusão* (1953). Apesar dos esforços em termos de industrialização e padronização do cinema brasileiro na década, paradigmas clássicos como a estrutura de três atos parecem ser de pouco interesse ou inaplicáveis a essa produção cinematográfica. De modo geral, a influência do teatro e do rádio brasileiros, juntamente com o crescente impacto das novelas, pode ser mais relevante para os roteiros brasileiros dos anos 1950 do que a estrutura aristotélica e outros conceitos e estratégias narrativas bem conhecidos.

**Palavras-chave:** Cinema Brasileiro; Roteiro; Estilo Narrativo.

## About the narrative style of Brazilian cinema: notes based on film scripts of the 1950s

**Abstract:** This article highlights some of the characteristics of Brazilian cinema focusing on narrative style, through the analysis of the following scripts of the 1950s: *O grande momento* (1958), *O homem do Sputnik* (1959), *Agulha no palheiro* (1953) e *Esquina da ilusão* (1953). Despite the efforts in industrialization and standardization of Brazilian cinema in the decade, classical paradigms such as the structure of three acts seem to be of little interest or inapplicable to this cinematographic production. In general, the influence of Brazilian theater and radio, along with the increasing impact of soap operas, may be more relevant to the Brazilian screenplays of the 1950s than the Aristotelian structure of narrative and other well-known concepts and narrative strategies.

**Keywords:** Brazilian Cinema; Screenplay; Narrative Style.

## Introdução

No âmbito acadêmico, pelo menos no Brasil, a discussão sobre roteiro cinematográfico ficou muitas vezes limitada pelos “manuais” que floresceram durante todas as décadas de história desse objeto. Estes – da bibliografia em português, podemos citar, entre outros, o *Manual do roteiro*, de Syd Field (2001), *Roteiro de cinema e televisão*, de Flávio de Campos (2007), *Story*, de Robert McKee (2006), *O roteirista profissional*, de Marcos Rey (1989) e *Da criação ao roteiro*, de Doc Comparato (2009) – são muitas vezes restritos a convenções dramáticas e a um tipo de narrativa conhecida como clássica, preponderantemente hollywoodiana, que com frequência não se aplica a outras cinematografias. A brasileira, por exemplo, é bem marcada por sua diversidade.

Essa diversidade narrativa pode ser observada na década de 1950, de “extraordinária animação, na prática e no pensamento cinematográfico” (GALVÃO, 1980: 13). Foram anos que presenciaram o desenvolvimento das ideias sobre cinema independente no contexto nacional, ideias estas surgidas em contraposição a algumas das maiores experiências ditas industriais do cinema brasileiro.

Nesta conjuntura, a temática e o estilo narrativo dos filmes se tornaram tópicos frequentes nas teorizações dos pensadores e críticos do cinema no Brasil, especialmente no que diz respeito à sua ligação com o contexto de produção, o que pode ser constatado através das leituras dos documentos utilizados nos debates das conferências da década, como as teses apresentadas no I Congresso do Cinema Nacional de 1952 e no II Congresso Nacional do Cinema Brasileiro de 1953 e nas “mesas-redondas” sobre cinema brasileiro da Associação Paulista de Cinema<sup>1</sup>. Estes debates, por sua vez, frequentemente levaram a uma polarização de ideias – uma contraposição de um pensamento industrial e/ou comercial ao pensamento de um segundo grupo que defendia a ideia de transpor para o cinema brasileiro uma espécie de nacionalismo, a partir da concepção de um projeto cultural que fosse “a cara” do país. Neste segundo grupo, começa a circular o termo “cinema independente”, que se torna uma outra forma de distingui-los.

Se fosse preciso estabelecer uma linha histórica qualquer que nos permitisse compreender melhor a maneira como as coisas se passaram, no que diz respeito ao cinema, creio que poderíamos apontar como eixo a linha formada pelas duas tendências, opostas e permanentes, que marcaram o desenvolvimento do cinema brasileiro em geral e do cinema paulista em específico: a contraposição entre o cinema industrial e o cinema artesanal, independente. (GALVÃO, 1981: 13)

<sup>1</sup> Por exemplo, o documento que Rodolfo Nanni apresentou em 1951 durante uma mesa-redonda da Associação Paulista de Cinema na qual defende que seu filme *O Saci* (1951) seria independente por ser “estritamente nacional”, ou seja, “baseado em autor nacional, com personagens bem brasileiras vividas por artistas brasileiros, filmado por técnicos brasileiros em cenário verdadeiro do interior paulista, com capital nacional e temática tipicamente brasileira: a vida simples e autêntica das nossas fazendas e sítios” (GALVÃO, 1980: 14).

<sup>2</sup> Em depoimento à Maria Rita Galvão, Anselmo Duarte disse sobre seu período como ator da Companhia Cinematográfica Vera Cruz: “A ideia era imitar Hollywood, em tudo. Exatamente por isso eu fui contratado. Hollywood tinha o seu star system, era preciso formar o nosso” (DUARTE apud GALVÃO, 1981: 133).

<sup>3</sup> Em seus anos áureos, a Atlântida Cinematográfica produziu várias sátiras e paródias americanas, como *Nem Sansão*, *Nem Dalila* (1954, dir. Carlos Manga), *Carnaval Atlântida* (1952, dir. José Carlos Burle e Carlos Manga) e *Matar ou Correr* (1954, dir. Carlos Manga).

Na prática, ultrapassando essa polarização, houve uma variação significativa de estilos narrativos nos filmes brasileiros dos anos 1950. Apesar dos esforços em termos de industrialização e padronização do cinema brasileiro na década, os paradigmas clássicos, como a estrutura de três atos, parecem ser de pouco interesse ou inaplicáveis a essa produção cinematográfica específica, e até mesmo àquela destinada a espelhar os estúdios de Hollywood<sup>2</sup>, como a da Companhia Cinematográfica Vera Cruz, criada em 1949. O mesmo pode ser dito dos sucessos comerciais da Atlântida Cinematográfica, estúdio carioca fundado em 1941 com um sistema de produção regular que gerava grande bilheteria. Embora a empresa parodiasse com frequência superproduções americanas<sup>3</sup>, um olhar mais apurado demonstra que os estilos de suas narrativas vão muito além da influência hollywoodiana. *Moleque Tião* (1943), por exemplo, longa-metragem de estreia da companhia, foi apontado como um filme que introduziu no cinema brasileiro “alguns elementos do neorrealismo italiano, como por exemplo a filmagem em locações e o privilégio de uma ambientação mais pobre, identificada com classes trabalhadoras” (VIEIRA, 2018: 369), um movimento cultural do cinema europeu normalmente identificado com a produção independente da década de 1950.

Tal produção, por sua vez, com forte viés autoral e categorizada historicamente como “cinema independente dos anos 1950”, mais presumivelmente não se encaixa confortavelmente em paradigmas e conceitos narrativos clássicos. Nem por isso, no entanto, deixa de operar majoritariamente na chave do realismo-naturalismo inerente ao cinema narrativo-dramático clássico. Em outras palavras, existe mais intersecção do que poderíamos supor entre o que pode ser chamado de cinema independente e industrial ou de estúdio nos anos 1950, pelo menos no que diz respeito às estratégias narrativas utilizadas pelos cineastas, muitas vezes plurais e complexas, misturando preceitos clássicos (como linearidade e casualidade) com estruturas narrativas alternativas ao modelo hollywoodiano.

Para elucidar características e influências narrativas presentes no cinema brasileiro do período, serão examinadas neste artigo quatro narrativas da década de 1950, sendo dois roteiros de produções consideradas industriais ou de estúdio – *O homem do Sputnik*, dirigido por Carlos Manga, escrito por José Cajado Filho e produzido pela Atlântida Cinematográfica, e *Esquina da ilusão*, dirigido por Ruggero Jacobbi, escrito por Ruggero Jacobbi e Jorge Kraisky, com diálogos de Gustavo Nonnenberg e produzido pela Companhia Cinematográfica Vera Cruz – e dois roteiros de produções consideradas autorais e independentes – *O grande momento*, escrito e dirigido por Roberto Santos, e *Agulha no palheiro*, escrito e dirigido por Alex Viany.

Vale notar que as análises e comparações feitas aqui não pretendem de forma alguma ser exaustivas. Embora almeje-se observar quatro roteiros que possam ilustrar um pouco da pluralidade das produções realizadas nesta década, estes exemplos certamente não dão conta de todos os problemas de pesquisa que podem ser levantados sobre o estilo narrativo do cinema brasileiro nos anos 50. Não obstante, pode-se traçar algumas hipóteses interessantes a partir desses estudos de caso, que revelam informações importantes sobre as estratégias narrativas do cinema brasileiro do período.

### Os roteiros: temática e estilo narrativo

<sup>4</sup> Disponível para consulta na biblioteca da Cinemateca Brasileira, em São Paulo.

O roteiro técnico de *O grande momento*<sup>4</sup> é assinado por Roberto Santos e Norberto Nath, oriundo de um argumento de Roberto Santos. Nesta narrativa, o protagonista Zeca vê os seus problemas financeiros quase estragarem o dia de seu casamento. Ele não tem dinheiro para pagar os últimos preparativos e se vê forçado a vender tudo que possui de mais valor, inclusive sua bicicleta, para arcar com a festa e a noite de núpcias.

O principal tema do filme, como é possível aferir a partir desta breve descrição, é a dificuldade financeira de um jovem paulista de classe média baixa. A ação se passa no bairro proletário do Brás; Roberto Santos realiza uma espécie de “aguda observação psicológica e social dos habitantes daquela zona, conflagrados entre a falta de dinheiro e um sentimento pequeno-burguês” (ROCHA, 2003: 115). Glauber Rocha caracterizou *O grande momento* como uma “experiência de antiespetáculo, captação de um universo” – e, de fato, no roteiro, não há grandes surpresas, conflitos fantasiosos ou dramalhões. A história possui um reconhecido estilo neorrealista, estruturado em torno de problemas econômico-sociais concretos.

Tendo como inspiração o neorrealismo italiano, tanto em termos de temática como de forma de produção, *O grande momento* é, segundo Jean-Claude Bernadet, o filme mais significativo desta produção “independente” paulista do fim dos anos 50, uma importante incursão no universo urbano via classes populares. (ORTIZ RAMOS, 1983: 37)

A linguagem dos indivíduos é informal e espontânea, uma característica visível nos diálogos. É interessante notar, no entanto, que, embora o neorrealismo tenha servido de modelo ou influência para *O grande momento*, o filme opera majoritariamente na chave do realismo-naturalismo inerente ao cinema

narrativo-dramático clássico. De forma geral, mostra um universo (neste caso, do proletariado paulista) sem embelezamentos ou excessos, agindo pela tentativa de apagamento do caráter discursivo da narração através da apresentação “direta” do mundo diegético: são os acontecimentos falando por si mesmos.

Isso não quer dizer que esses acontecimentos não passem uma certa mensagem ideológica. Ainda que não seja demagógica nem militante, a narrativa trabalha alguns aspectos da cultura e da sociedade sobre os quais se podem fazer algumas reflexões. Por exemplo, o final do filme é o resumo da eterna questão que aflige as camadas mais populares da sociedade: dinheiro traz felicidade? A narrativa parece defender que as pessoas não precisam de dinheiro para serem felizes. O casal abdica da lua de mel, mas isso não é motivo de tristeza, pelo contrário, estarem juntos é o que importa.

<sup>5</sup> Roteiro disponível para consulta na biblioteca da Cinemateca Brasileira, em São Paulo.

*Agulha no palheiro*<sup>5</sup> trabalha em uma chave semelhante, seguindo uma ideologia política de valorização do popular. Da mesma forma que *O grande momento*, possui uma forte ligação com o movimento do cinema moderno europeu. O próprio Alex Viany, roteirista da história, afirmou que o “neorrealismo italiano foi a inspiração máxima do filme” (VIANY, 1993: 136).

Na narrativa, a protagonista Mariana sai de Minas Gerais em direção ao Rio de Janeiro onde pretende encontrar seu noivo, José da Silva. Ela não tem o endereço nem o telefone dele, apenas uma fotografia. Instalada na casa de parentes, Mariana, que está grávida, recebe ajuda de tios, primos e amigos para buscar o misterioso pai da criança.

Viany era adepto do realismo, e acreditava que a temática social era a sua principal característica. Baseando-se em William Wyler, considerava o roteiro o elemento fundamental do realismo cinematográfico, “entendido como história, voltado para questões sociais relevantes e suas possíveis soluções” (AUTRAN, 2003: 42). A narrativa de uma menina ingênua sofrendo com uma gravidez indesejada certamente envolve muitas questões sociais, e o roteirista, de fato, trabalha possíveis soluções.

Existem diversas cenas didáticas no roteiro. Por exemplo, uma italiana que também engravidou fora do casamento dá uma palestra à Mariana, revelando como “tudo ficou bem no final”. Além disso, há uma discussão sobre se Mariana deve ser julgada ou responsabilizada por essa gravidez precoce. A narrativa defende claramente que não. Inclusive, há ênfase no fato de que Mariana continua sendo “moça para casar”, uma visão bastante progressista para a época em que a narrativa foi concebida.

O final feliz pode ser considerado uma marca do pensamento ideológico de Viany, que acreditava que os filmes brasileiros não podiam ser pessimistas. Para ele, filmes “legitimamente brasileiros” tinham que “ser positivos, [...] mostrar o povo e seus problemas, [...] buscar na vida do povo as características de uma arte nova e essencialmente popular” (VIANY apud AUTRAN, 2003: 65). Misturando otimismo com possibilidades concretas, Mariana termina ao lado de seu verdadeiro amor, Eduardo, apesar das dificuldades que, supõem-se, vão ter que enfrentar para criar a criança.

Já a narrativa de *O homem do Sputnik*, por se tratar de um tipo de comédia, a chanchada, não explora em profundidade conflitos sociais e econômicos, uma vez que o foco natural desse gênero cinematográfico é nas situações cômicas.

<sup>6</sup> Disponível para consulta na biblioteca da Cinemateca Brasileira, em São Paulo.

O roteiro de José Cajado Filho<sup>6</sup> expõe as peripécias de um homem simples, Anastácio, que pensa que o satélite russo Sputnik 1 caiu no telhado de sua casa. Ele é perseguido por espiões de diferentes nações até que a verdade vem à tona.

Entre outras características, *O homem do Sputnik* segue um estilo identificável de comédia popular associada à Atlântida Cinematográfica, que incluía transportar assuntos “estrangeiros” para uma realidade brasileira, como a empresa fez com várias sátiras e paródias americanas. Enquanto *O homem*

do *Sputnik* não é releitura de nenhum filme hollywoodiano, aborda tópicos de pauta internacional e frequentemente zomba de estereótipos nacionais e estrangeiros, como a morosidade do serviço público brasileiro ou a arrogância tecnológica estadunidense. Além disso, muitas das cenas cômicas trazem críticas veladas aos governos mais poderosos do mundo naquela época: os EUA capitalista e a União Soviética comunista.

Em outras palavras, a imitação do estrangeiro nas produções da Atlântida (incluindo *O homem do Sputnik*) vem muitas vezes aliada a uma crítica social bem-humorada e a uma brasilidade que assume uma cara propositalmente precária, vinculada a camadas mais populares da sociedade, o público-alvo da companhia.

O roteiro revela a vontade da companhia de fazer um filme que incorporasse características hollywoodianas, contendo intrigas internacionais, conflitos éticos entre um vilão e um mocinho (Alberto *versus* Nelson) e sedução, mas pincela esses elementos em uma comédia bastante fundamentada na realidade brasileira. Por exemplo, apesar de conter uma gama de personagens forasteiros, os protagonistas de *O homem do Sputnik* (como os de todos os filmes da Atlântida) são tipos bem brasileiros, que vão do malandro e do pilantra até cidadãos comuns de classes populares. Aqui, temos um caipira ingênuo e sua mulher que sonha com uma vida “chique” no centro da confusão.

<sup>7</sup> Disponível para consulta na biblioteca da Cinemateca Brasileira, em São Paulo.

*Esquina da ilusão* é uma comédia de erros que também apresenta muitos estereótipos. Este é o roteiro<sup>7</sup> escrito a mais mãos dentre os aqui analisados: é assinado por Ruggero Jacobbi e Jorge Kraisky, com diálogos de Gustavo Nonnenberg.

A história narra as confusões criadas por Dante Rossi, dono de uma cantina no Brás, homônimo de um poderoso industrial de São Paulo. Essa coincidência permitiu-lhe mentir para seu irmão na Itália, dizendo que “tinha feito a América”. Quando o irmão resolve visitar o falso milionário, uma rede cada vez mais complicada de equívocos é iniciada.

Baseada em troca de identidades, confusões e farsas, a publicidade que a Vera Cruz fez da história favorecia o “ambiente internacional” do Brás, algo que de fato é acentuado no roteiro, que prevê muitos personagens estrangeiros, em sua maioria, imigrantes. A representação desses personagens é fundamentada, geralmente, em comportamentos-clichê, por vezes negativos. Por exemplo, o personagem Jamil, de origem árabe, é o “mão-de-vaca” que empresta dinheiro com juros e contratos, enquanto Pepe, o espanhol, é falante, galanteador e bebedor.

A temática central é o “sonho da América”, ou seja, a busca por uma vida melhor em um novo continente. Nem todos conseguem o que esperam – embora contenha a história de Atílio, filho de um imigrante que ficou milionário, o destino da maioria dos personagens é mais modesto. Vale notar que, enquanto o roteiro é pautado em um discurso meritocrático de afirmação do sucesso através do esforço e do trabalho, alinhado com a ideia capitalista de que todos têm uma chance de ficar ricos – ideologias provavelmente defendidas pela Companhia Cinematográfica Vera Cruz, empresa privada fundada por industriais –, a narrativa não ratifica isso, pelo contrário, Atílio é um herdeiro que acaba perdendo Dante e doando dinheiro a ele para que possa iniciar uma indústria própria ao lado de seu irmão.

Por fim, a intenção da Vera Cruz de realizar superproduções imponentes como as dos grandes estúdios estadunidenses pode ser constatada mesmo no roteiro do filme, menos por conta de sua estratégia narrativa do que por seu estilo formal. O número de páginas do documento já pressupõe um longa-metragem de maior duração (são 213 folhas, em formato *Master Scenes*), bem como sua escrita revela a necessidade de um uso extensivo de técnicas cinematográficas e cenografia. Por exemplo, o roteiro prevê muitas “panorâmicas descritivas” para focalizar aspectos como a degradação e a simplicidade da cantina de Dante, ou o tamanho

gigantesco da sala do presidente Atílio. Há, ainda, diversas cenas de diálogo simples com múltiplas indicações supérfluas de mudanças de plano. Isso está de acordo com a ideia expressada por Maria Rita Galvão a respeito do rebuscamento formal da Vera Cruz, “o bem-feito acintoso, um quase barroquismo de linguagem que aparece de tempos em tempos com função essencialmente ornamental” (1981: 241).

### **Divisão em atos e evolução da curva dramática: a dificuldade de adesão aos paradigmas**

No que diz respeito à divisão em atos e evolução da trama, as narrativas de *O homem do Sputnik* e *Agulha no palheiro* se encaixam mais confortavelmente em uma estrutura tripartite, conforme o paradigma de Syd Field (2001: 13). Da mesma forma, nesses roteiros, a curva da ação dramática segue uma estrutura clássica, na qual os eventos se desenrolam em um *crescendo* emocional. Convém observar que o modelo proposto por Field é posterior aos roteiros analisados aqui; no entanto, está longe de ser uma invenção deste autor. Refere-se a uma estrutura amplamente observável em diversas produções narrativas, em diferentes contextos e países – como no teatro clássico francês, por exemplo, ou em qualquer narrativa aderente aos moldes aristotélicos, como grande parte da produção hollywoodiana. Daí a relativa facilidade em se aplicar o paradigma a uma ampla gama de filmes, muito embora, sob olhar mais atento, uma igualmente numerosa gama de filmes passe ao largo dessa normatização estrutural. É o que se ambiciona demonstrar aqui.

Por exemplo, podemos dividir *O homem do Sputnik* nos seguintes três atos: no primeiro, conhecemos os personagens e apresenta-se a premissa da narrativa, ou seja, a queda de um objeto estranho no galinheiro de Anastácio. O ponto de inflexão ocorre na cena em que Anastácio e sua mulher Clecy recebem o jornal, comparam a foto do Sputnik com o objeto que caiu na sua propriedade e decidem que estão em posse do satélite russo. A partir deste momento, os conflitos se assomam até atingirem um clímax. A resolução ocorre apenas na última cena do terceiro ato: a revelação de que o Sputnik é, na verdade, apenas um para-raios.

A ação dramática adota uma estrutura clássica: desde o momento em que o objeto é descoberto, o que decorre é a deflagração de uma intriga nos moldes de uma “caça ao tesouro” repleta de quiproquós com motivação cômica. O clímax possui raptos e salvamentos, até que tudo finalmente se resolve nas duas últimas sequências do roteiro.

Já no caso de *Agulha no Palheiro*, o primeiro ato termina quando há uma transformação de valores na história: descobrimos que Mariana está grávida e o pai é José da Silva, um rapaz que ela procura sem sucesso desde o início da narrativa. Em posse dessa informação, no segundo ato, os personagens intensificam a busca pelo rapaz por todo o Rio de Janeiro. O clímax ocorre na penúltima sequência, quando finalmente José da Silva é localizado enquanto Mariana está no hospital para ganhar o bebê. O terceiro ato apresenta a resolução: Mariana dispensa Zé da Silva para ficar com Eduardo, amigo da família que a apoiou durante toda a narrativa.

Desde que o problema se apresenta (o fato de que Mariana possui o endereço errado, mas quer localizar José da Silva), a crise só escala – primeiro com a revelação de que Mariana está grávida, depois com as pistas sobre o rapaz que estragam o romance de Mariana com Eduardo, culminando enfim no clímax, o momento no qual José da Silva é encontrado.

A divisão tripartite e a estrutura clássica eram esperadas especialmente no caso da produção da Atlântida, acostumada a parodiar filmes hollywoodianos. Já Alex Viany estudou cinema nos Estados Unidos. Embora preferisse um ritmo cinematográfico mais lento que o americano – conforme explica Rocha Melo (2006: 253), Viany possuía uma ideia do que seria um “ritmo brasileiro” ou

“tropical”, diferente do ritmo acelerado dos faroestes americanos, por exemplo –, é possível que estivesse habituado a pensar narrativas como divididas em três atos e com uma evolução gradual e climática do drama.

*O grande momento* e *Esquina da ilusão*, por outro lado, se adaptam menos a essa divisão em três atos. Claro, se assumirmos o paradigma segundo Field e formosmos sua aplicação, podemos definir um conflito principal e segui-lo ao longo das tramas desses filmes, determinando uma apresentação, um desenvolvimento e uma resolução para esse problema – especialmente em *Esquina da ilusão*, que possui um enredo mais propenso a tal divisão clássica, ao contrário da trama de inspiração neorrealista de Roberto Santos. Apesar disso, em ambos os roteiros, o conflito principal parece mais diluído que em *O homem do Sputnik* e em *Agulha no palheiro* e, tendo em vista que resoluções parciais ocorrem no decorrer das narrativas, podemos igualmente optar por dividi-las em mais “atos”, ou seja, em diversas séries de sequências que causam impacto e mudam a trama de direção<sup>8</sup>.

<sup>8</sup> Essa definição de ato é utilizada por Robert McKee em *Story*: “uma série de sequências que culminam em uma cena climática, causando uma grande reversão de valores, mais poderosa em seu impacto do que em qualquer cena ou sequência anterior” (2006: 52).

*O grande momento*, por exemplo, pode ser encarado como formado por quatro grandes atos: no primeiro, o problema principal se apresenta, ou seja, a impossibilidade de pagar pelas despesas do casamento. No segundo, atingimos a resolução parcial do conflito, culminando na realização da festa de casamento. O terceiro ato é iniciado quando um novo conflito surge: Zeca se ausenta da festa porque ainda precisa de dinheiro, levando a família da noiva a questionar o sumiço e iniciar uma alteração. No quarto e último ato, vem a resolução do problema principal: os personagens atingem a total revisão de valores, desistindo da lua de mel e mudando de postura diante de suas dívidas.

A curva dramática segue em patamares. Há momentos em que os conflitos parecem ter se resolvido (após vários problemas, Zeca consegue o dinheiro para o terno e se casa na igreja), até surgirem novos (tudo corre bem na festa até que Zeca sai à procura de Victorio, desencadeando problemas inéditos). A resolução do conflito principal é lenta: até a penúltima sequência, Zeca ainda não conseguiu dinheiro suficiente para pagar as contas do casamento e da lua de mel. Neste ponto, ele assume a situação para Ângela, que decide que eles não precisam viajar.

*Esquina da ilusão* pode igualmente ser dividido em quatro grandes atos: no primeiro, conhecemos os personagens e o principal conflito da trama, que surge quando descobrimos que o irmão de Dante, Camillo, está prestes a visitá-lo, sendo que ele mentiu ser o milionário dono de uma indústria. No segundo ato, com a ajuda de amigos, Dante alcança sucesso em enganar seu irmão, se passando por Atílio Rossi. Apesar dessa resolução parcial do conflito principal, o terceiro ato se inicia com novos problemas: Rubens, o secretário de Atílio, descobre a dissimulação. A farsa está mais uma vez ameaçada. O quarto e último ato apresenta a maior reversão de valores da narrativa: Atílio não só releva o fato de Dante ter se passado por ele, ideia que gerou o principal conflito da história, como o ajuda em uma nova empreitada industrial ao lado de Camillo, que retorna ao Brasil mais uma vez enganado com sucesso, de forma que a farsa está finalmente completa.

A curva dramática também segue em patamares. Primeiro, os conflitos aumentam, conforme Dante se embarça na mentira. Uma vez que consegue a ajuda de amigos e familiares, a fraude se sustenta por um bom tempo. Os problemas retornam quando Rubens descobre a verdade. A resolução ocorre no momento em que Atílio resolve perdoar Dante.

É importante notar que nenhum dos quatro roteiros seria um exemplo ideal de utilização do paradigma de Syd Field. De acordo com Field, o primeiro ato deve “mostrar ao leitor quem é o seu personagem principal, qual é a premissa dramática da história (sobre o que ela trata) e qual é a situação dramática (as circunstâncias em torno da ação)” (2001: 14). E é no segundo ato que “o personagem principal enfrenta obstáculo após obstáculo, que o impedem de alcançar sua necessidade dramática” (2001: 15).

Neste sentido, o roteiro de *Agulha no palheiro* de fato apresenta os personagens principais e a premissa dramática da narrativa no primeiro ato – Mariana vem do interior de Minas Gerais para o Rio procurar por seu “noivo”, e toda situação dramática do roteiro ocorrerá em torno desta premissa. Mas o fato de que ela está grávida – que é muito relevante e poderia ser considerado um ponto de virada – ocorre bem mais tarde na narrativa, depois do aparecimento do primeiro obstáculo, ou seja, a dificuldade representada pelo fato de que Mariana possui um endereço falso. A busca por José da Silva é intensificada a partir desta revelação, mas é iniciada anteriormente apenas pelo desejo que Mariana exhibe de encontrá-lo. Inclusive, este desejo é abalado pelo desenvolvimento do seu romance com Eduardo, ao mesmo tempo em que conhecemos sua gravidez. Pode-se supor que a estrutura em atos e com pontos de virada de *Agulha no palheiro* é menos estanque ou compartimentada do que o paradigma de Field sugere que deveria ser<sup>9</sup>.

<sup>9</sup> Vale observar que não se trata de dizer que o roteiro de *Agulha no Palheiro* sofreu qualquer influência da parte do paradigma de Syd Field. Conforme já foi comentado, o modelo proposto por Field é posterior aos roteiros analisados. Trata-se apenas de uma leitura retrospectiva na qual é possível investigar a “aderência” de um determinado roteiro ao modelo futuramente sistematizado e proposto por Field.

<sup>10</sup> Novamente, não se trata de dizer que o roteiro de *O homem do Sputnik* sofreu qualquer influência da parte do paradigma de Syd Field.

Algo semelhante ocorre em *O homem do Sputnik*. Este é o roteiro que melhor segue o paradigma<sup>10</sup>: a premissa da história é apresentada nas primeiras páginas e, durante o segundo ato, os personagens enfrentam diversos obstáculos para atingir seus objetivos, impostos pelos vilões representados tanto pelo desonesto repórter Alberto quanto pelos espiões americanos, franceses e soviéticos. Mas a resolução dos conflitos se dá por conta de uma informação (ou ao menos uma suspeita) que o herói, Nelson, já possui presumivelmente desde o início da história, e que ele guarda para si a fim de aproveitá-la no momento certo, a fim de obter o cargo que deseja no jornal para o qual trabalha. A informação (a revelação de que o Sputnik é apenas um para-raios) é o clímax e o segundo ponto de virada da narrativa, mas, para os leitores-espectadores, é algo que só fica evidente na última sequência do roteiro. Assim, localizar esse ponto de virada para o terceiro ato em *O homem do Sputnik* é uma tarefa sujeita a argumentação.

Por fim, nos roteiros aqui analisados, a resolução não é conduzida lentamente durante o último terço do filme, como prevê o paradigma. O que ocorre é um prolongamento das tensões culminando em últimas sequências “resolutórias”, nas quais finalmente uma grande reversão de valores ocorre.

Em outras palavras, o estilo narrativo do cinema brasileiro da década não parece corresponder integralmente a um padrão clássico, como o hollywoodiano. A tendência parece ser de histórias com desenvolvimento longo e resoluções de “último minuto”. Tal estrutura pode ser comparada, por exemplo, à forma como as novelas funcionam: os problemas se amontoam ao longo da trama e só são resolvidos no último capítulo.

### Considerações finais

A partir dessas análises, podemos supor que as narrativas brasileiras dos anos 1950, de modo geral, não possuíam um grande apego a estruturas clássicas, como a divisão tripartite ou a estrutura climática de evolução do drama, seja em virtude de preferências culturais, particulares ou de qualquer outra ordem.

Por sua vez, a influência do teatro e do rádio brasileiros, juntamente com o crescente impacto das novelas, pode talvez ser mais relevante para os roteiros brasileiros da década do que estruturas aristotélicas e outras estratégias narrativas clássicas bem conhecidas.

Segundo Marcos Rey, no Brasil, “os primeiros roteiristas profissionais surgiram no rádio, quando noutros países já proliferavam no cinema e no *music-hall*”:

Antes do advento da televisão, enquanto nosso cinema, heroico e desarvorado, ainda vivia de raras aventuras pessoais, o rádio já adquirira o status de indústria, contratando autores especializados na produção de scripts – a primeira palavra estrangeira a circular desinibidamente pelos estúdios radiofônicos. (REY, 1989: 78)

Estes profissionais, por sua vez, vinham muitas vezes do teatro, como Oduvaldo Vianna e Joraci Camargo, recrutados pela Rádio Nacional para escrever dramaturgia radiofônica. Responsável pelas dramatizações “mais ouvidas do rádio brasileiro” (PINHEIRO, 2005: 106), a Nacional transmitiu, de sua inauguração em 1936 até meados da década de 1950, nada menos que 861 novelas.

Uma delas tornou-se um fenômeno absoluto no país no início da década de 1950: *O direito de nascer*. A audiência era tão grande que “em seus últimos capítulos o comércio fechava mais cedo, os jogos de futebol tinham os horários alterados e os cinemas começavam suas sessões mais tarde, após a transmissão da novela” (CALABRE, 2004: 37-38).

Logo, é plausível assumir que o estilo dramático dessas radionovelas, grandes sucessos de público, tenha influenciado o cinema dos anos 1950<sup>11</sup>, levando-se em conta também a troca de profissionais que ocorria entre esses meios.

<sup>11</sup> Vale a pena observar que essa influência é uma via mão-dupla: “[...] [H]á, na década de 80, uma investida maciça num tipo de história que se convencionou designar de telenovela-chanchada, dentro do estilo das velhas chanchadas do cinema nacional da década de 50” (CAMPEDELLI, 1985: 36).

Também o cinema encontraria no elenco da [Rádio] Nacional personalidades e sucessos que enriqueceriam as chanchadas da Atlântida, em *Carnaval no fogo* ou *Aviso aos navegantes*. Até programas narrados geraram filmes, como *Obrigado, doutor*, de Moacyr Fenelon, baseado em argumento de Paulo Roberto, com Paulo Gracindo no papel principal. (SAROLDI IN PINHEIRO, 2005: 12-13)

Entre as características das radionovelas que podem ser vistas nos filmes brasileiros do período, é possível citar a presença de tramas paralelas densas e coadjuvantes importantes – algo visto em todos os roteiros, exceto *O grande momento* –, personagens sem problemas psicológicos graves ou angústias existenciais – como em *O homem do Sputnik* e *Esquina da ilusão* –, histórias leves, feitas de equívocos, trocas de identidade, desencontros, heróis e vilões – conceitos mais amplamente utilizados em *O homem do Sputnik* e *Esquina da ilusão* e em menor grau em *Agulha no palheiro* –, uma evolução do drama que ocorre em patamares – como os pequenos “clímaxes” de resolução parcial ou aparente de conflitos em *O grande momento* e *Esquina da ilusão* –, e, é claro, histórias que só se resolvem no final, um atributo de todos os roteiros.

Já no que diz respeito à inspiração estrangeira, embora Hollywood tenha tido um impacto inegável na produção cinematográfica brasileira dos anos 1950, o cinema europeu, mais notavelmente o cinema moderno europeu, como o neorrealismo italiano, também teve um papel importante na formação das narrativas cinematográficas brasileiras desse período. Mesmo no caso da produção da Atlântida e da Vera Cruz, acostumadas a parodiar e emular Hollywood, as análises dos roteiros mostram que as narrativas adotam estratégias variadas nem sempre condizentes com o modelo clássico canonizado pelos estúdios americanos nos anos anteriores à essa produção.

E os filmes brasileiros também se influenciavam entre si. Conforme explica Alex Viany, na busca por uma locução popular, filmes da veia independente como *Agulha no palheiro* e *Rio, 40 graus* (1955) “procuraram utilizar conscientemente certos elementos populares da chanchada” (VIANY, 1993: 137). O cineasta não explica quais elementos são esses, mas, se pensarmos nas semelhanças entre os filmes, podemos inferir que se trata, entre outras coisas, de utilizar personagens tipicamente brasileiros, advindos de classes populares, bem como outros elementos da cultura brasileira, como o samba.

Em resumo, o estilo narrativo do cinema brasileiro da década é diversificado e pouco padronizado, mesmo quando observado dentro de categorias como “independente” e “industrial e/ou comercial”. O auge do cinema hollywoodiano nos anos 1940 e 50 deixou suas marcas no cinema brasileiro do período, mas as influências são, sem dúvida, múltiplas e o contexto nacional favoreceu também um diálogo com o rádio.

### Referências bibliográficas

- AUGUSTO, S. *Este mundo é um pandeiro*. São Paulo: Cinemateca Brasileira: Companhia das Letras, 1989.
- AUMONT, J. *et al. A estética do filme*. Campinas: Papirus, 1995.
- AUTRAN, A. *Alex Vianny: crítico e historiador*. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- AUTRAN, A. *O pensamento industrial cinematográfico brasileiro*. 2005. Tese (Doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2005.
- BASTOS, M. R. *Tristezas não pagam dívidas: cinema e política nos anos da Atlântida*. São Paulo: Olho d'água, 2001.
- BERNARDET, J.; GALVÃO, M. R. *Cinema: repercussões em caixa de eco ideológica*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1983.
- BERRIEL, C. E. O. *Carlos Ortiz e o cinema brasileiro na década de 50*. São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura, 1981.
- BILHARINHO, G. *O cinema brasileiro nos anos 50 e 60*. Uberaba: Instituto Triangulino de Cultura, 2009.
- BOON, K. A. *Script culture and the American screenplay*. Detroit: Wayne State University Press, 2008.
- CALEBRE, L. *A era do rádio*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2002.
- CAMPOS, F. *Roteiro de cinema e televisão: a arte e a técnica de imaginar, perceber e narrar uma história*. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 2007.
- CARRIÈRE, J-C. *Prática do roteiro cinematográfico*. São Paulo: JSN, 1996.
- CATANI, A. M. A aventura industrial e o cinema paulista (1930-1955). In: RAMOS, F. (org.). *História do cinema brasileiro*. São Paulo: Art Editora, 1987.
- CAVALCANTI, A. *Filme e realidade*. Rio de Janeiro: Artenova/Embrafilme, 1976.
- COMPARATO, D. *Da criação ao roteiro: teoria e prática*. São Paulo: Summus, 2009.
- FIELD, S. *Manual do roteiro: os fundamentos do texto cinematográfico*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.
- GALVÃO, M. R. *Crônica do cinema paulistano*. São Paulo: Ática, 1975.
- GALVÃO, M. R. *Burguesia e Cinema: o Caso Vera Cruz*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1981.
- GALVÃO, M. R. *O desenvolvimento das ideias sobre cinema independente: 30 anos de cinema paulista, 1950-1980*. São Paulo: Cadernos da Cinemateca, 1980.
- GOLIOT-LÉTÉ, A.; VANOYE, F. *Ensaio sobre a análise fílmica*. Campinas: Papirus, 1994.
- GONÇALVES, M. R. *Cinema e identidade nacional no Brasil: 1898-1969*. São Paulo: LTC, 2009.
- MARTINELLI, S. (org.). *Vera Cruz: Imagens e história do cinema brasileiro*. São Paulo: Abooks, 2002.
- MCKEE, R. *Story: substância, estrutura, estilo e os princípios da escrita de roteiro*. Curitiba: Arte & Letra, 2006.
- NELMES, J. *Analysing the Screenplay*. London: Routledge, 2010.
- ORTIZ RAMOS, J. M. *Cinema, estado e lutas culturais: anos 50, 60, 70*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1983.

REY, M. *O roteirista profissional: TV e cinema*. São Paulo: Ática, 1989.

ROCHA MELO, L. A. *Argumento e roteiro: o escritor de cinema Alinor Azevedo*. 2006. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2006.

ROCHA MELO, L. A. Cinema independente no Brasil: anos 1940-50. In: CONGRESO ASAECA – ASOCIACIÓN ARGENTINA DE ESTUDIOS DE CINE Y AUDIOVISUAL, 4., 2014, Rosario. *Anais* [...]. Rosario: Universidad Nacional de Rosario, 2014. p. 1035-1043.

ROCHA, G. *Revisão crítica do cinema brasileiro*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

SAROLDI, L. C. Por que a Nacional?. In: PINHEIRO, C. (org.). *A Rádio Nacional: alguns dos momentos que contribuíram para o sucesso da Rádio Nacional*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.

SUPPIA, A. (org.). *Cinema(s) independente(s): cartografias para um fenômeno audiovisual global*. Juiz de Fora: Editora UFRJ, 2013.

VIANY, A. *Introdução ao cinema brasileiro*. Rio de Janeiro: Revan, 1993.

VIEIRA, J. L. A chanchada e o cinema carioca (1930-1950). In: RAMOS, F.; SCHVARZMAN, S. (org.). *Nova história do cinema brasileiro*. São Paulo: Sesc, 2018.

VOGLER, C. *A jornada do escritor: estruturas míticas para escritores*. Tradução de Ana Maria Machado. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

# Na contramão do mercado fonográfico: a trajetória da gravadora Festa

## Ana Paula Orlandi

Jornalista e mestre pelo programa de pós-graduação Meios e Processos Audiovisuais da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. Autora da dissertação *Literatura e música: a trajetória da gravadora Festa (1955-1971)*, escrita sob orientação do professor Eduardo Vicente e defendida em 2018.

E-mail: anaorlandi70@gmail.com

**Resumo:** Este artigo aborda a trajetória da gravadora Festa, criada na década de 1950, no Rio de Janeiro, por Irineu Garcia (1920-1984). Entre 1955 e 1971, tendo à frente Garcia, o selo fonográfico gravou dezenas de discos de literatura (poesia, prosa, teatro) e de música erudita e popular, sobretudo de autores brasileiros. Apesar das dificuldades enfrentadas por Festa no sentido de viabilizar sua produção, principalmente na década de 1960, essa iniciativa contribuiu para sinalizar a existência de um nicho fonográfico no país voltado para produções ditas refinadas do ponto de vista cultural e ajudou a pavimentar o caminho para o surgimento nas décadas posteriores de gravadoras voltadas para uma fatia ignorada pelo mercado de discos no Brasil, a exemplo da Discos Marcus Pereira (1972), Eldorado (1977), Kuarup (1977) e Biscoito Fino (1993).

**Palavras-Chave:** Gravadora Independente; Irineu Garcia; Literatura Falada; Nacionalismo Musical Brasileiro; Música Erudita no Brasil.

## Going against the phonographic industry: the story of the record label Festa

**Abstract:** This article discusses the history of the record label Festa, founded by Irineu Garcia (1920-1984) in the 1950s in Rio de Janeiro. Between 1955 and 1971, run by Garcia, the phonographic label produced dozens of literature (poetry, prose, theater), erudite and popular music records, especially by Brazilian authors and artists. Despite the difficulties faced by Festa to make their production feasible, mainly in the 1960s, this initiative contributed to indicate the existence of a phonographic niche in Brazil focused on allegedly refined productions from a cultural point of view, helping to pave the way for labels focused on a segment ignored by the Brazilian record market in the following decades, including Discos Marcus Pereira (1972), Eldorado (1977), Kuarup (1977), and Biscoito Fino (1993).

**Keywords:** Independent Record Label; Irineu Garcia; Recorded Literature; Brazilian Musical Nationalism; Erudite Music in Brazil.

## Introdução

No primeiro disco da gravadora Festa, lançado em novembro de 1955, o pernambucano Manuel Bandeira (lado A) e o mineiro Carlos Drummond de Andrade (lado B) dizem poemas da própria lavra. Desde então até o início dos anos 1970, o selo fonográfico criado por Irineu José Garcia (1920-1984), na cidade do Rio de Janeiro, realizou um importante registro da cultura brasileira ao produzir dezenas de discos de literatura (poesia, prosa, teatro), de música erudita e de música popular<sup>1</sup>.

Garcia era paulista e radicou-se no Rio de Janeiro na década de 1940. Pelo que sugere material veiculado na imprensa da época, ele não tinha experiência no meio fonográfico ao fundar a gravadora Festa. Antes de embrenhar pelo ramo da produção de discos, Garcia trabalhou como jornalista no jornal *O Estado de S. Paulo* e foi “funcionário categorizado de laboratório” farmacêutico “por vários anos”, quando conheceu todo o Brasil, viajando de Norte a Sul a serviço (IRINEU..., 1956). O cronista e poeta Paulo Mendes Campos, que assina o texto de apresentação na contracapa do disco de estreia da gravadora Festa, relata na crônica “Irineu José”<sup>2</sup>:

Entrando em licença de suas atividades em uma grande companhia farmacêutica para a qual trabalhava, sentiu vontade de fazer alguma coisa e teve uma idéia. Teve exatamente a pior das idéias, a mais impecuniária de quantas passaram pelas cabeças dos homens de negócio deste país novo e ainda meio tonto. Irineu José Garcia, em um momento de completa obnubilação dos sentidos, resolveu editar discos de literatura. (CAMPOS, 1956)

A falta de experiência fonográfica de Garcia, definido por Ruy Castro (1997: 175) como “um simpático amador profissional”, leva a imaginar a alta dose de aventura presente no lançamento de um negócio com pouco apelo comercial e na contramão do mercado fonográfico, voltado sobretudo para a música popular. Segundo relato de Garcia, em 1956, ao jornal *Diário de Notícias*, a gravadora surgiu “esportivamente”, “sem plano traçado ou ambição comercial”:

Há uns dois anos mais ou menos contei a Manuel Bandeira que tinha recebido de Paris um disco de Paul Eluard com seis poemas selecionados pelo poeta, cujo valor era grande como documentário, particularmente porque Eluard acabara de morrer. Bandeira mostrou-se muito interessado e a conversa caiu em gravações feitas por T.S. Eliot, Dylan Thomas e outros. Propus-lhe então, sem mais nem menos, que gravasse um “long-playing” juntamente com Carlos Drummond de Andrade. Manuel Bandeira aceitou prontamente, e assim nasceu “Festa”. Convidei Carlos Ribeiro para sócio e iniciamos o empreendimento esportivamente. Sem plano traçado ou ambição comercial, tivemos a idéia de ampliar nossas atividades procurando registrar uma época a meu ver de singular importância para a literatura brasileira. (ENEIDA, 1956)

O livreiro e editor carioca Carlos Ribeiro (1908-1993) tampouco possuía experiência no ramo fonográfico ao tornar-se sócio de Garcia na gravadora, onde permaneceu até 1957, segundo o contrato social da empresa. Além de ser um dos proprietários da Livraria São José, frequentada por escritores e intelectuais, como Guimarães Rosa, Jorge Amado, José Lins do Rego, Paulo Rónai e Aurélio Buarque de Holanda (MACHADO, 2012), Ribeiro editava livros, sobretudo de autores brasileiros, a exemplo de Manuel Bandeira, Raul Bopp, Augusto Meyer e Lêdo Ivo, entre outros. Pelas tardes de autógrafos que promovia na Livraria São José, desde 1954, e onde seriam lançados alguns discos da gravadora Festa, recebeu o prêmio Jabuti, na categoria “Livreiro do ano”, entregue pela Câmara Brasileira do Livro em novembro de 1959.

A exemplo de Ribeiro, Irineu Garcia tinha trânsito entre artistas e intelectuais. No caso, sua rede de relações foi tecida, sobretudo, na imprensa (além do jornal

<sup>1</sup> A título de recorte, minha pesquisa trata da atuação do selo fonográfico entre as décadas de 1950 e 1970, quando Irineu Garcia esteve à frente do empreendimento. Ao mudar-se para Portugal entre 1970 e 1971 Garcia deixou as matrizes do selo Festa aos cuidados da gravadora Philips, no Brasil. Nos anos 1990, a sobrinha do criador da gravadora, a artista plástica e professora Gracita Garcia Bueno [Maria das Graças Garcia Bueno Dragos] recuperou o material que estava guardado na *major*, então chamada Polygram (hoje, Universal Music Brasil). A partir dessa década, juntamente com o marido, o médico e artista plástico Nicolai Dragos, reeditou em CD cerca de 26 títulos de literatura, música erudita e popular do catálogo Festa. Dentre eles, figuram *Canção do amor demais*, com a cantora Elizete Cardoso e repertório composto por Antonio Carlos Jobim e Vinícius de Moraes; *Missa São Sebastião*, obra de Heitor Villa-Lobos, com a Associação de Canto Coral, sob a regência de Cleofe Person de Mattos; e *João Cabral de Melo Neto por ele mesmo*. A iniciativa de remasterizar e relançar os discos da série erudita foi contemplada em 2000 com o Prêmio APCA, concedido pela Associação Paulista de Críticos de Arte. Em tempo: a ajuda de Gracita Garcia Bueno foi fundamental para a realização desta pesquisa e presto aqui meus agradecimentos a ela.

<sup>2</sup> Todas as citações foram recuperadas como no original.

<sup>3</sup> Periódico criado por Lúcio Rangel e Pêrsio de Moraes, no Rio de Janeiro, que circulou entre 1954 e 1956. Dentre os colaboradores, reuniu nomes importantes da cena musical e intelectual da época, como Ary Barroso, Manuel Bandeira, Almirante [Henrique Foreis Domingues] e Mozart de Araújo (WASSERMAN, 2004).

*O Estado de S. Paulo*, ele também colaborou para a *Revista da Música Popular*<sup>3</sup>) e na boemia burguesa carioca. Entre outros estabelecimentos, Garcia frequentava a Casa Villarino, misto de bar e mercearia situado no centro do Rio de Janeiro, que naquele momento reunia entre os clientes cativos Paulo Mendes Campos, além de profissionais da imprensa como Antônio Maria, Sérgio Porto e Lúcio Rangel, dos compositores Ary Barroso, Paulo Soledade e Dorival Caymmi e das cantoras Dolores Duran e Aracy de Almeida (CASTRO, 1997).

Como se observa, Garcia e Ribeiro podiam não ter prática no ramo fonográfico, mas detinham grande soma de capital social, resultante, segundo Bourdieu (2016), de uma gama de relacionamentos cujo valor está vinculado não apenas ao número de relações, mas também ao volume de capital acumulado por aqueles com os quais interage esse agente. No caso de Festa, essa rede de relações cumpriu um papel fundamental na trajetória do selo, visto que muitos desses agentes participaram dos discos Festa, seja gravando a própria obra, ilustrando as capas, seja assinando o comentário de contracapa dos discos. Além disso, parte deles ajudou a divulgar os discos nos veículos de imprensa em que atuava, contribuindo, desta forma, para a legitimação simbólica da etiqueta fonográfica. Há que se observar ainda que alguns desses intelectuais, escritores e poetas trabalhavam em órgãos governamentais e isso possibilitou que uma parcela das produções da gravadora fosse financiada por dinheiro público. É o caso do LP *Machado de Assis (Poesia e Prosa)*, de 1958, disco que, segundo informa a contracapa, foi encomendado pelo Departamento de História e Documentação da Prefeitura do Rio de Janeiro, órgão dirigido na ocasião pelo poeta Thiago de Mello, do círculo de convivência de Garcia e que mais tarde gravaria um compacto para o selo Festa, lançado em 1964.

### Literatura falada

O selo Festa manteve ao longo de toda sua trajetória uma estreita ligação com as letras e o catálogo da gravadora reflete essa preferência. Do total de 97 títulos levantados pela pesquisa, entre LPs e compactos, a maioria dos discos (56) corresponde às gravações de poesia, prosa e teatro. Em boa parte dessas produções, o modernismo dá o tom. A coleção *Poesias* (1955-1958), por exemplo, inaugurada pelo já citado LP de Bandeira e Drummond, produziu um total de 13 discos<sup>4</sup>, sobretudo de modernistas, entre eles, Guilherme de Almeida, Menotti del Picchia, Cassiano Ricardo, Sérgio Milliet, Cecília Meireles e Vinícius de Moraes.

Quando as primeiras produções da coleção *Poesias* chegaram ao mercado nacional, em meados dos anos 1950, a gravadora chegou a ser apontada como pioneira no país em gravação de discos de poesia na voz dos próprios autores. Entretanto, discos com essa mesma proposta já haviam sido lançados anteriormente no Brasil por outras gravadoras, embora de maneira tímida em volume de títulos. Como afirma Sebastião de Souza, no livro *Discografia da Literatura Brasileira* (1977), “até 1955, ano em que Carlos Ribeiro e Irineu Garcia começaram a lançar na praça os discos literários, poucos foram os discos gravados com vozes de escritores brasileiros” (SOUZA, 1977: 23, grifo nosso). Um desses exemplos é o disco em 78 rotações (nº 12.833) com o poeta pernambucano Olegário Mariano, lançado em setembro de 1928, pelo selo Parlophon. Nessa produção, ele declama os próprios poemas, *As Duas Sombras* e *O Soldadinho que Passa*, acompanhado por Romeu Ghipsman, ao violino, e Hekel Tavares, ao piano (AZEVEDO; BARBALHO; SANTOS; SEVERIANO, 1982).

De qualquer forma, é possível dizer que Festa foi pioneira no país ao lançar um volume considerável de LPs e compactos literários no mercado brasileiro. Uma aposta arriscada que era vista com descrédito até pelos próprios poetas, como registra Paulo Mendes Campos (1956: 6) a respeito da criação da gravadora:

<sup>4</sup> Todos os discos da coleção *Poesias* foram gravados em estúdio, sem trilha sonora, e com dois poetas brasileiros, um de cada lado do disco, dizendo os próprios versos.

Os poetas procuraram dissuadir Irineu José. Carlos Drummond de Andrade, Manuel Bandeira, muitos outros, tudo fizeram para que Irineu Garcia deixasse aquilo pra lá. Vinicius de Moraes, até o Vinicius sorriu da insensatez e implorou: “Pelo amor de seu dinheirinho, não me grave, José”.

Apesar do tom de blague, o texto denota a cautela daqueles que já conheciam as agruras para publicar livros de poesia no país. Como afirma Hallewell (2012: 209), “quaisquer que sejam as dificuldades do editor de literatura geral ou de ficção, [essas] devem ser mínimas ao serem comparadas com o editor que se atreve a especializar-se em poesia” no Brasil.

Por qual motivo então criar uma gravadora nesses moldes? Um ponto a se considerar é que Garcia nutria grande afinidade pela literatura: era, nas palavras do cronista, poeta e jornalista Rubem Braga, “um grande servidor das letras”. Em 1957, cerca de dois anos após a criação da Festa, Garcia fundou a Edições Alvorada, no Rio de Janeiro, com Lúcio Rangel e Paulo Mendes Campos, editora que, entretanto, lançou apenas um título, o livro de crônicas *Flauta de Papel* (1957), de Manuel Bandeira. Além disso, Garcia possuía uma ambição cultural imbuída de valores nacionalistas, a exemplo de críticos, jornalistas, artistas e animadores culturais do período como o próprio Lúcio Rangel, Almirante, Jota Efegê, Ary Barroso e José Ramos Tinhorão. No *Catálogo Geral* (FESTA DISCOS, [19--?]) da gravadora Festa, um texto de apresentação provavelmente escrito por Garcia deixa claro tal pretensão:

Em vez dos tímidos e ocasionais lançamentos de até então, iniciativas bem intencionais [sic] porém sempre contidas por uma compreensível prudência comercial, FESTA levou de vencida um empreendimento audacioso, no qual o risco de um fracasso financeiro era contrabalanceado pela determinação de servir à cultura brasileira, sem qualquer preocupação comercial.

Outro aspecto a ser observado é que o selo fonográfico se constituía em fonte de prestígio para seu proprietário. Grande parte dos lançamentos da gravadora ganhavam registros na imprensa carioca e, em geral, o nome de Garcia era citado por críticos, colunistas e repórteres nessas oportunidades. Acredito que embora se refira aos editores de livros, a constatação de Heloísa Pontes também possa ser aplicada a Garcia dada às características da gravadora:

[...] o prestígio assim como o lucro – indício seguro de uma editora bem-sucedida – são os mais cobiçados predcados. É por meio do prestígio que os editores se diferenciam do simples comerciante e do empresário. E mais: é através dele que os negócios editoriais parecem perder a sua dimensão “profana”, ganhando uma espécie de “aura”, que os demais empreendimentos empresariais dificilmente chegam a possuir um dia [...]. O prestígio, por recobrir a condição primeira de empresários de bens culturais, é um dos meios que os editores dispõem para serem reconhecidos e se reconhecerem como sujeitos destinados a uma missão social de alcance e importância consideráveis (PONTES, 1989: 380)

Cabe lembrar que Festa nasce às vésperas do início do governo do presidente Juscelino Kubitschek de Oliveira (1956-1961), responsável pela implementação de uma vigorosa política desenvolvimentista no país com taxas de crescimento de sete a oito por cento ao ano. O aumento da produção industrial no período beneficiou, inclusive, o ramo de publicações: de 1955 a 1962, a produção de livros triplicou no país, de 21.393.861 para 66.559.000 (HALLEWELL, 2012). Gisela Creni (2013: 16) defende que o “vigor da economia” e a “era de otimismo” representados pelos anos JK abriram espaço para que pequenos editores artesanais produzissem, na época, livros de tiragem restrita, voltadas sobretudo para a poesia.

<sup>5</sup> A exceção é o disco *Canto de amor à Bahia e Quatro Acalantos de “Gabriela, Cravo e Canela”* (1958), na voz do próprio autor, o escritor Jorge Amado.

Apesar desse cenário favorável, a gravadora buscou desde o início diversificar seu catálogo literário para não ficar circunscrita aos discos de poesia na voz dos próprios poetas. Prova disso é a coleção *Intérpretes* (1956-1958), que lançou ao todo sete LPs de 10 polegadas, seis deles com atores e declamadores<sup>5</sup>. Entre eles está o ator

Paulo Autran, que gravou dois títulos para a série: os LPs *Poesia de sempre* (1956), com poemas do século XVII ao início do século XX de autores como Olavo Bilac, Tomás Antônio Gonzaga, Cruz e Souza e Gregório de Matos, e *O pequeno príncipe* (1957), adaptação fonográfica do célebre livro do autor francês Antoine de Saint-Exupéry, onde interpreta o papel do narrador, sendo acompanhado por atores da Companhia Tônia-Celi-Autran e pela trilha sonora de Antonio Carlos Jobim.

Por meio do disco *O Pequeno Príncipe*, Garcia buscava abrir um novo flanco fonográfico para o selo, o então incipiente segmento infantil, que naquele momento contabilizava poucas gravações no país<sup>6</sup>. Entretanto, embora o lançamento tenha sido um “sucesso” comercial do Festa com quatro mil cópias vendidas dez dias após ter chegado às lojas (ENEIDA, 1957) – número expressivo para uma gravadora que trabalhava com tiragens modestas<sup>7</sup> – o selo não deu continuidade ao segmento infantil em seu catálogo, talvez pelos custos de produção desse formato de adaptação literária, que, no caso, envolveu pagamento de elenco e direitos autorais do texto. Vale dizer que na década de 1950 Garcia chegou inclusive a divulgar na imprensa que gravaria a peça *Chapeuzinho Vermelho*, adaptação do conto de fadas feita pela dramaturga Maria Clara Machado, com atores do grupo Tablado, dentro da coleção *Teatro*, mas a ideia não passou de intenção.

A coleção *Teatro*, por sinal, teve curta duração e colocou no mercado apenas dois discos, voltados para o público adulto: *As mãos de Eurídice* (1956), monólogo de Pedro Bloch interpretado pelo ator Rodolfo Mayer; e *Do tamanho de um defunto* (1957), texto de Millôr Fernandes, com os atores Ludi Veloso, Armando Couto, Renato Consorte e Edson Silva e narração de Luiz Jatobá. Segundo o próprio Irineu Garcia, a coleção *Teatro* não recebeu “a menor acolhida de público”<sup>8</sup> e por isso foi descontinuada, a exemplo da coleção *Antologia*, voltada à prosa e com apenas dois discos lançados<sup>9</sup>. A meu ver, as interrupções no catálogo literário da Festa revelam que a gravadora buscava naquele momento encontrar caminhos para se viabilizar financeiramente sem deixar de atender suas ambições culturais, mas esbarrava nas limitações do mercado consumidor brasileiro para aquele tipo de produto, a despeito do aumento das camadas médias da população e do início de uma segmentação fonográfica no país.

### A entrada na música erudita

Além dos discos de literatura, o selo Festa começou a trilhar em seus primeiros anos outro caminho fonográfico igualmente desafiador: a gravação de música erudita brasileira. A estreia se deu com o disco *Valsas de Esquina* (1957), conhecida obra<sup>10</sup> de Francisco Mignone, interpretada pelo próprio autor ao piano. No texto de contracapa do LP, o proprietário da editora Civilização Brasileira, Ênio Silveira, escreve que a partir daquele momento Festa iria divulgar a música brasileira “em todo o mundo e, o que é ainda mais importante, aqui mesmo”. Isso porque, como prosseguia o editor, não conhecíamos bem a obra de nossos compositores, à exceção de Villa-Lobos, autor “que as gravadoras ‘nacionais’ vinham lançando não como decorrência de seus inegáveis méritos, mas como reflexo do sucesso obtido quando lançadas em disco nos Estados Unidos ou na Europa pelas suas casas matrizes” (SILVEIRA, 1957).

De acordo com Guilherme Araujo Freire (2017a), até o início da série da gravadora não havia uma produção consolidada de discos de música erudita nacional, apenas lançamentos esparsos de compositores brasileiros contemporâneos. Para o pesquisador, fatores de ordem econômica inibiam o interesse das empresas fonográficas em relação ao repertório erudito nacional:

O disco lançado a partir de matriz importada acarretava como custo, grosso modo, quase que exclusivamente a fabricação industrial das cópias e confecção das capas em qualquer setor de lançamento, seja o de música popular ou erudita. Em contraposição, para lançar um disco com matriz produzida no país os custos envolvidos aumentavam desproporcionalmente, especialmente se a produção

<sup>6</sup> O exemplo mais célebre é a série de discos lançados a partir de 1942, pela gravadora Continental por meio do selo *Disquinho*, dirigido pelo compositor, cantor e produtor Braguinha (Carlos Alberto Ferreira Braga). O repertório era composto sobretudo por clássicos infantis narrados, a exemplo de *Chapeuzinho Vermelho*, o maior sucesso da série. Para Eduardo Vicente (2014), o segmento passa a chamar a atenção da indústria fonográfica apenas a partir da década de 1960, quando se vincula à programação de TV. É o caso da trilha sonora do programa *Topo Gigio*, lançada pela Philips em 1969 e que alcançou o 42º lugar nas paradas brasileiras.

<sup>7</sup> Os pedidos de prensagem feito às fábricas de discos variavam, em média, de 250 a 500 discos. Discos apontados como sucessos comerciais para os padrões da gravadora, caso de *Canção do amor demais* e *O pequeno príncipe* tinham tiragem, por pedido, de 1.050 cópias.

<sup>8</sup> Palavras de Irineu Garcia no texto datilografado “Conversa ao entardecer”, que consta do seu acervo pessoal, hoje aos cuidados de Gracita Garcia Bueno. A data registrada é Lisboa, inverno de 1981.

<sup>9</sup> No LP *Antologia falada do conto brasileiro*, de 1956, o locutor de rádio e apresentador de televisão Luiz Jatobá e o ator Paulo Autran leem contos de Machado de Assis, Antônio de Alcântara Machado, João Simões Lopes Neto e Arthur Azevedo. Já o LP *Machado de Assis (Poesia e Prosa)*, de 1958, reúne os atores Margarida Rey, Tônia Carrero e Paulo Autran, além do locutor de rádio Cesar Ladeira. A trilha sonora ficou a cargo de Pixinguinha [Alfredo da Rocha Vianna Filho].

<sup>10</sup> O nome completo da obra é *12 valsas de esquina*.

fosse feita com orquestra sinfônica e, portanto, com pagamento de um grande grupo de músicos especializados. Além de envolver custos altos de produção, o lançamento de música erudita nacional seria direcionado em grande parte para consumo interno, que por sua vez apresentava historicamente números modestos de vendas e isto contribuía para aumentar os riscos. (FREIRE, 2017a: 3)

Como resultado, a maioria dos discos do segmento colocados no mercado brasileiro pelas *majors* lançava mão de matrizes importadas de suas filiais, a partir da gravação do repertório de autores europeus consagrados, executado por orquestras da Europa ou dos Estados Unidos (FREIRE, 2017a). Se, por um lado, a medida reduzia o risco financeiro das gravadoras e satisfazia a demanda musical de uma elite de gosto europeizado, por outro dificultava a criação de um público para a música erudita brasileira, o que, por sua vez, inviabilizava a sobrevivência financeira dos músicos eruditos<sup>11</sup>.

<sup>11</sup> É notório que muitos deles buscavam trabalho, sobretudo, em órgãos governamentais ou então na indústria cultural, a exemplo do pianista, compositor e regente Radamés Gnattali, que desde a década de 1930 atuava como orquestrador na Rádio Nacional e também em gravadoras como Victor e Odeon.

<sup>12</sup> Em entrevista à autora, em 30 de julho de 2016, o compositor Edino Krieger relata que o próprio Irineu Garcia “colocava atrás do palco do Municipal aqueles gravadores imensos de fita rolo, posicionava os microfones e fazia as gravações ao vivo durante os concertos”. Os equipamentos “especiais para alta fidelidade” usados no serviço pertenciam à gravadora Odeon, segundo texto na contracapa dos discos da coleção de música erudita. Da Odeon, vinha também o engenheiro de som responsável pela gravação, Zoltan Merky, húngaro que havia imigrado para o Brasil na década de 1950 (MIDANI, 2015). A qualidade das gravações era desigual, segundo o crítico Zito Baptista Filho: “Alguns LPs resultaram magníficos, outros apenas regulares como gravação e interpretação, mas uns e outros enriqueceram invariavelmente a minguada discografia da música dos mestres brasileiros”.

<sup>13</sup> Instituição particular fundada em 1940, no Rio de Janeiro, por um grupo encabeçado pelo compositor e maestro paraibano José Siqueira. A OSB abrigou, nos primórdios, músicos como Hans-Joachim Koellreutter (flauta) e Cláudio Santoro (violino).

<sup>14</sup> Segundo Corrêa (2004), a OSB passou por constantes crises institucionais entre as décadas de 1940 e 1950.

Dois pontos chamam atenção no catálogo erudito da gravadora Festa. O primeiro deles é o predomínio da corrente estética chamada de nacionalismo musical, que no Brasil ensaiou os primeiros passos no século XIX, ganhou impulso nos anos 1920 e se tornou hegemônica no país entre as décadas de 1930 e 1950. Dos 30 LPs do segmento lançados por Festa, reunidos pela pesquisa, 21 deles registram a obra de precursores e seguidores dessa vertente no país, como Heitor Villa-Lobos, Camargo Guarnieri e Alberto Nepomuceno. Além disso, mais da metade dos discos (16) foi gravada ao vivo<sup>12</sup>, durante concertos da Orquestra Sinfônica Brasileira (OSB)<sup>13</sup>.

Esses dois pontos podem ser explicados pelo fato de a OSB ter sofrido em 1957, durante os anos JK, intervenção do Ministério da Educação e Cultura, na gestão do ministro Clóvis Salgado<sup>14</sup>. Na oportunidade, o governo concedeu à orquestra subsídio de 10 milhões de cruzeiros e nomeou o musicólogo Mozart de Araújo como interventor da OSB, que então formou uma comissão artística para dirigir o conjunto sinfônico, composta pelo diretor artístico da orquestra, o maestro Eleazar de Carvalho, pelo escritor e dramaturgo Guilherme Figueiredo e por Francisco Mignone.

Para retribuir o subsídio estatal, a orquestra realizou uma série de concertos, a maioria deles no Theatro Municipal do Rio de Janeiro. Parte desses espetáculos foi lançada em disco pela gravadora Festa, entre 1958 e 1959, com patrocínio da Rádio MEC, então dirigida por Mozart de Araújo, a exemplo do LP *Concerto para harmônica de boca e orquestra e Brasileira nº 3* (LDR-5015; 1959), de Radamés Gnattali, com regência do próprio compositor, tendo como solista na primeira obra o músico Eduardo Nadruz, conhecido como Edu da Gaita.

A pesquisa não localizou os contratos firmados entre o MEC e a gravadora Festa para entender com precisão os termos dessa parceria. Uma hipótese que me parece provável é a do selo ter sido convidado pela Rádio MEC para realizar o trabalho de gravação e impressão dos discos por conta própria. Esses passariam a integrar o catálogo da gravadora de Irineu Garcia. Por outro lado, o Ministério se comprometeria a comprar e distribuir boa parte daquela produção feita sob encomenda, inclusive para instituições estrangeiras. Segundo declaração de Mozart de Araújo ao jornal *Diário da Noite*, essas gravações iriam “mostrar no exterior a capacidade criadora do brasileiro neste setor de cultura” (BRIABRE, 1959). Na mesma reportagem, Araújo diz:

Dando sequência ao programa organizado pelo ministro Clóvis Salgado, para o ano em curso [1959], a Rádio Ministério da Educação procurará patrocinar uma série de novas gravações, todas elas em “long-playing”, num total aproximado de doze. No ano passado, que marcou o início do trabalho, conseguimos fazer onze discos, que já começaram a ter sua distribuição à discotecas e entidades culturais de cunho internacional. De alguns países já recebemos não só o agradecimento pelo envio das gravações, bem como observações efetuadas acerca da excelência das composições. [...] O apoio dado pelo ministro Clóvis Salgado a esta iniciativa está sendo o principal fator de sucesso. (Ibid.)

Ainda de acordo com Araújo, a iniciativa havia saído “a preços baixos”, pois a OSB mantinha contrato com o Ministério da Educação e Cultura para apresentação de uma série de concertos em função da subvenção estatal recebida pela orquestra:

Se fôssemos contratar orquestra e pessoal especializado para efetuar as gravações dos números selecionados [...] o programa de música erudita ficaria caríssimo. O que estamos fazendo para baratear o custo dos discos é justamente o uso dos concertos da própria Orquestra Sinfônica Brasileira, como base para gravar os números de compositores brasileiros, além do trabalho dos nossos técnicos e de alguns de empresas que se dedicam a esta indústria. Somente assim poderíamos alcançar objetivo tão elevado com poucos recursos, conseguindo maior número de exemplares de discos para uma constante divulgação de nossa música no estrangeiro e, mesmo, em diversos pontos do território nacional. (Ibid.)

Pelo relato de Mozart de Araújo ao *Diário da Noite*, a decisão de realizar o registro fonográfico dos concertos não teria partido do selo Festa, mas, sim, da gestão do ministro Clóvis Salgado, por sinal, admirador de música erudita e marido da cantora lírica Lia Salgado. Segundo o crítico Zito Baptista Filho, a iniciativa estatal teria ido de encontro às aspirações de Irineu Garcia, então interessado em expandir o catálogo da gravadora:

A Orquestra Sinfônica Brasileira, sempre maciçamente subvencionada pelo Estado, foi instada a trabalhar mais assiduamente o repertório nacional, isto por iniciativa do Sr. Mozart de Araújo, então diretor da Rádio Ministério da Educação e Cultura, na gestão Clóvis Salgado. Essa coincidência foi feliz, dizemos, porque encontrou Irineu Garcia disposto a expandir o catálogo de seus discos “Festa” nesse inexplorado terreno da música brasileira. (BAPTISTA FILHO, 1962)

<sup>15</sup> Festa não foi a única empresa fonográfica a participar desse projeto do MEC. A gravadora Discos Rádio (RJ), de Ovídio Grottera, também gravou ao vivo concertos da OSB com repertório dos compositores Alberto Nepomuceno e Alexandre Levy. Entretanto, as gravações não chegaram a ser lançadas pela Discos Rádio, que ao desistir de sua breve incursão pelo setor erudito, coordenado pelo compositor Hekel Tavares, cedeu as matrizes ao selo Festa, que lançou os dois discos em 1959.

<sup>16</sup> No final da década de 1940, em período pós-Estado Novo, Garcia era apontado como vice-presidente do Movimento da Juventude Trabalhista, ligado a Getúlio Vargas.

<sup>17</sup> A despeito da ênfase nacionalista, a série erudita do Festa abriga três discos dedicados essencialmente ao repertório estrangeiro. Os LPs *Mestres da música soviética* e *Mestres da música russa*, ambos de 1958, com o pianista soviético Pavel Serebryakov. Já o LP *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*, poema de Federico García Lorca em cantata de Maurício Ohana, é uma produção da gravadora argentina Distex lançada no Brasil pelo Festa em 1964.

<sup>18</sup> Não é possível afirmar que todos eles foram lançados comercialmente.

Contudo, a meu ver, o predomínio de autores ligados ao nacionalismo musical na série erudita do Festa não deve ser entendido como mera imposição de uma encomenda comercial do Ministério da Educação e Cultura<sup>15</sup>. Ao que tudo indica, Irineu Garcia gravaria, por opção própria, muitos desses autores nacionalistas e não apenas pela escolha do nome de Mignone para a estreia da gravadora na seara erudita. Antes de criar o selo Festa, ele havia comungado do ideário varguista<sup>16</sup> e, além disso, a construção de um repertório erudito nacional<sup>17</sup> parecia ser questão premente para o selo Festa, como sugere um texto sem autoria, provavelmente escrito por Garcia, no *Catálogo Geral* (FESTA DISCOS, [19--?]) da gravadora:

A projeção conferida à música erudita, no plano de gravações levado a efeito por FESTA, excedeu as previsões mais otimistas que se pudessem fazer sobre iniciativa cultural de uma empresa privada. Realmente, num país onde a gravação de discos, exceção feita à música popular, quando não se constitui a suspeita de um risco é a própria certeza do insucesso financeiro, o lançamento de mais de 20 discos de música erudita brasileira representa algo de excepcional. Note-se bem que não se trata de enfrentar o mercado com discos de obras consagradas do repertório tradicional – Bach, Mozart, Beethoven ou Tchaikowsky – (o que seria jogar com cartas marcadas), mas sim de um esforço no sentido de proporcionar à música artística do Brasil o lugar de honra que ela merece no quadro dos nossos valores culturais.

### Entre a pretensão erudita e os discos “comerciais”

No primeiro semestre de 1958, após ter lançado discos de poesia, prosa, teatro e música erudita, o selo Festa passa a gravar música popular, dentro de uma série identificada pelo prefixo LDV. A pesquisa levantou 12 LPs da referida coleção<sup>18</sup>. São eles:

1. *Nelson Souto interpreta Eduardo Souto*, disco com obras do pianista, regente e compositor paulista Eduardo Souto (1882-1942) executadas ao piano pelo filho deste, Nelson Souto. Radicado no Rio de Janeiro, Eduardo Souto experimentou o auge da carreira musical entre as décadas de 1910-1920. Dentre as músicas que escreveu,

a mais conhecida é o tango de salão *O despertar da montanha* (1919), faixa que abre o disco do Festa. Segundo Zuza Homem de Mello e Jairo Severiano (1997: 55), trata-se de “peça essencial do repertório pianístico brasileiro, típica dos saraus do início do século”.

2. dois discos com canções de Antonio Carlos Jobim e Vinicius de Moraes, autores ligados à dita música de bom gosto e ao nascimento da Bossa Nova (*Canção do Amor Demais*, com a cantora Elizete Cardoso, e *Por toda minha vida*, com a cantora Lenita Bruno).

3. um LP com 12 modinhas e um lundu dos séculos XIX e XX (*Modinhas fora de moda*, com Lenita Bruno), formas musicais que compõem a gênese da música urbana no Brasil, localizada entre o final do século XVIII e início do século XIX.

4. um disco (*Música chinesa*) no qual o Conjunto de Instrumentos Tradicionais do Circo de Pequim executa temas do folclore asiático.

5. um disco de samba de morro (*Escola de samba da Portela*).

6. seis LPs da chamada “música dançante” ou “música de boate” (dois volumes de *Festa Dentro da Noite*, com o pianista Vadico e seu conjunto instrumental; dois discos com o flautista, clarinetista e saxofonista Nicolino Cópia e o Conjunto Studio, no caso, *Prelúdio de amor* e *Eu te amo*; e, por fim, *Eu preciso de você*, com o guitarrista Geraldo Miranda, e *Eu sei que vou te amar*, com Mozart e seu pistom<sup>19</sup>).

<sup>19</sup> Segundo o site do Instituto Memória Musical Brasileira ([www.immub.org](http://www.immub.org)), trata-se do pistonista Mozart Ituassú. Acesso em: 13 fev. 2020.

Uma análise desse conjunto de discos sugere que as quatro primeiras produções de música popular da gravadora, lançadas entre 1958 e 1959 (respectivamente, *Nelson Souto interpreta Eduardo Souto*, *Canção do amor demais*, *Modinhas fora de moda* e *Música chinesa*), buscam guiar-se por quesitos que ajudaram a consagrar a imagem do selo junto à crítica especializada, tais como “bom gosto”, “ousadia” e/ou “resgate da tradição”.

Nesse sentido, é possível afirmar que o catálogo de música popular do Festa trazia no início uma pretensão erudita, como se a coleção pudesse funcionar como um desdobramento da série de música erudita lançada no ano anterior pelo selo. Outro quesito ambicionado pela série de música popular da gravadora nesses primórdios era o viés documental que a gravadora havia buscado imprimir em outras coleções prévias como *Poesias* e a própria série de música erudita. Vale observar que a proposta da coleção dialogava com a da *Revista da Música Popular*, periódico que contou com Irineu Garcia no rol de colaboradores e tinha a gravadora Festa entre os anunciantes. Segundo Napolitano (2007), a publicação criada por Lúcio Rangel e Pérsio de Moraes era voltada a um público elitizado e cuidava de defender as “raízes” e a “verdadeira” música popular brasileira, além de adotar uma perspectiva folclorista para investigar no meio urbano manifestações do “popular ‘autêntico’”, não contaminado pelos meios de comunicação ou pelos modismos estrangeiros. Não deixa de ser sintomático, portanto, o fato de que três dos quatro primeiros discos lançados pela coleção de música popular do selo Festa tenham merecido resenhas do crítico José da Veiga Oliveira no Suplemento Literário do jornal *O Estado de S. Paulo*, publicação cuja crítica musical era voltada para a música erudita e manifestações ditas folclóricas (BOLLOS, 2007).

Contudo, a partir do quinto lançamento dessa coleção, o disco *Festa Dentro da Noite*, com o pianista Vadico (Osvaldo de Almeida Gogliano) e conjunto, a gravadora adentra em um segmento muito em voga na década de 1950: os chamados discos “dançantes”, que buscavam reproduzir em suporte fonográfico a atmosfera das boates, sobretudo daquelas localizadas no bairro de Copacabana, na zona sul carioca. Para Guilherme Araujo Freire, essa bifurcação sinaliza um caráter ambíguo do catálogo de música popular produzido por Irineu Garcia:

Ainda que o perfil da gravadora Festa estivesse predominantemente associado ao segmento de “bom gosto” e ao tipo de produção reconhecida como “cult” (p. ex. poesia e música erudita), [o selo] lançou também

discos de “música de boate”, “comerciais”, considerados por muitos críticos comprometidos com a difusão da cultura da música “clássica” e da música popular “tradicional” como símbolos de mau-gosto e da influência da música estrangeira. (FREIRE, 2007b: 13)

Na década de 1950, a opinião da crítica estava dividida em relação a esse tipo de produção. Ao se referir à série *Feito para Dançar*, da Discos Rádio, estrelada por Waldir Calmon, “um mestre do gênero dançante”, o crítico especializado Claribalte Passos informava que a vendagem dos referidos LPs era “fantástica” e elogiava Ovídio Grottera, proprietário da gravadora, pela iniciativa que representava “um testemunho de sua grande visão comercial” (PASSOS, 1957). Contudo, parte da crítica, que, inclusive, compartilhava do ideário da *Revista da Música Popular*, rejeitava esse tipo de produção fonográfica por considerá-la “comercial” e até mesmo passível de ameaçar os costumes do país ante os avanços da modernidade (FREIRE, 2017b).

Na primeira incursão do selo Festa pela música “dançante”, nota-se que o título e a capa do disco seguem o conceito de outras produções fonográficas do gênero. Contudo, apesar de flertar com uma proposta considerada comercial por parte da crítica, ao escolher Vadico para estrelar sua primeira produção dançante, a gravadora parecia querer mostrar que tomava este caminho sem perder o foco na “tradição”. O comentário de Lúcio Rangel na contracapa reforça essa ideia ao valorizar aspectos da trajetória pregressa de Vadico, que, na década de 1930, fora parceiro de Noel Rosa em sambas como *Feitio de oração* e *Feitiço da vila*. Parceria essa que, ainda segundo Rangel, teria sido firmada graças à ajuda de Eduardo Souto, protagonista do primeiro disco do catálogo popular do selo Festa e responsável por apresentar a dupla nos estúdios da Odeon, em 1932.

Cabe observar também que, ao contrário de parte dos discos “dançantes” lançados por outras gravadoras, a série *Festa dentro da noite* não se rendia à música internacional e reunia repertório exclusivamente nacional. No primeiro volume, Vadico ao piano, e não em teclado eletrônico, acompanhado de conjunto, interpreta, entre outros, os sambas *Faceira* (Ary Barroso), *Leva meu samba...* (Ataulfo Alves) e *Se acaso você chegasse* (Lupicínio Rodrigues/Felisberto Martins); e os choros *Naquele tempo* (Pixinguinha/Benedito Lacerda) e *Vai Astor*, composição do próprio Vadico. No segundo LP estão reunidas músicas como os sambas *Se você jurar* (Ismael Silva/Nilton Bastos/Francisco Alves) e *Conversa de botequim* (Vadico/Noel Rosa/Francisco Alves).

Contudo, o repertório formado exclusivamente por música brasileira não é observado em outros discos “dançantes” gravados pelo Festa. *Prelúdio de amor* (1959) com Cópia e seu Conjunto Studio, por exemplo, traz *Rosa morena* (Dorival Caymmi), *Chega de saudade* (Antonio Carlos Jobim/Vinicius de Moraes) e *As pastorinhas* (João de Barro/Noel Rosa), bem como *Cry me a River* (Arthur Hamilton), *Piccolissima serenata* (Gianni Ferrio/Antonio Amurri) e *Anema e core* (Salvatore D’Esposito/Tito Manlio). Outro exemplo disso é o LP *Eu sei que vou te amar* (1959), com Mozart e seu pistom. Além da faixa composta por Antonio Carlos Jobim e Vinicius de Moraes que dá título ao LP, o trabalho também reúne, entre outras, as músicas *Over the Rainbow* (Harold Arlen/Edgar Yipsel Harburg) e *All the Way* (Jimmy Van Heusen/Sammy Cahn).

A música *Eu sei que vou te amar* foi gravada pela primeira vez em uma produção Festa, também de 1959, e integra o catálogo de música popular da gravadora: o LP *Por toda minha vida*. No disco, a cantora Lenita Bruno interpreta 13 canções de Antonio Carlos Jobim e Vinicius de Moraes, acompanhada por orquestra com 30 músicos, entre eles Radamés Gnattali (piano), sob a regência de Leo Peracchi. No mesmo ano, o selo gravou o disco *Escola de samba da Portela*, em que mais uma vez seguia a cartilha da tradição musical brasileira, agora ao registrar o samba de morro.

<sup>20</sup> Irineu Garcia foi eleito a “maior personalidade do disco” no prêmio Melhores do Disco de 1958, promovido pelo Clube dos Cronistas de Discos. Entre outros prêmios, a gravadora venceu na década de 1950 o Primeiro Salão Nacional de Capas de Long-Playing (1958), organizado pela revista *Radiolândia* e pelo jornal *O Globo*, no quesito “melhor ilustração” pela capa do disco *Moderna Poesia Brasileira* (1956/Jograis de São Paulo), feita pelo artista visual Darcy Penteado. Já o LP dedicado à obra de Alberto Nepomuceno (LDR 5014), com a Orquestra Sinfônica Brasileira regida por Souza Lima, gravado pela Discos Rádio e lançado pelo Festa em 1959, inspirou a criação do Prêmio Nacional do Disco, ideia do crítico Zito Baptista Filho instituída pelo ministro da Educação e Cultura, Clóvis Salgado, em 17 de dezembro daquele ano. Para Baptista Filho, Irineu Garcia era “a figura mais útil à fonografia brasileira, principalmente por [aquele disco] não ser um feito isolado na sua linha de produção” (BAPTISTA FILHO, 1959).

<sup>21</sup> *Mestres do Barroco Mineiro* (Séc. XVIII) – Vol. I (LDR-5005), com a OSB sob regência de Edoardo de Guarnieri e Associação de Canto Coral sob regência de Cleofe Person de Mattos; *Antologia da Música Erudita Brasileira, vol. 1 – Sinopse* (LDR-5004), com Arnaldo Estrella; *Henrique Oswald* (LDR-5016), com a OSB sob regência de Edoardo de Guarnieri; *Sinfonia em Sol Menor de Alberto Nepomuceno* (LDR-5018), com a OSB sob regência de Edoardo de Guarnieri; *Valsas de Esquina* (LDR-5001), com Francisco Mignone; *Cláudio Santoro* (LDR-5011), com a OSB e regência de Cláudio Santoro; e *Dois concertos de Radamés Gnatalli* (LDR-5019).

<sup>22</sup> *Magnificat-Alleluia*, com a Orquestra Sinfônica Brasileira e o Coro Misto da Associação de Canto Coral, regidos, respectivamente, por Edoardo de Guarnieri e Cleofe Person de Mattos; *Bachianas Brasileiras nº4*, com a Orquestra de Câmara da Rádio MEC, sob regência de Roberto Schnorrenberg; e *Quarteto nº 11*, com o Quarteto da Rádio MEC (o nome do regente não é informado no disco). O LP (LDR-5020) foi lançado posteriormente pelo Festa entre 1962 e 1963 e deu prosseguimento ao catálogo de música erudita da gravadora, que havia tido seu último lançamento no segmento em 1959, com *Dois concertos de Radamés Gnatalli*.

Com essa alternância, Festa reproduzia em seu catálogo de música popular um procedimento semelhante ao adotado por outras empresas nacionais com ambição cultural dita sofisticada daquele período, a exemplo do Teatro Brasileiro de Comédia (SP) que alternava peças “culturais” com as de “bilheteria” (ORTIZ, 1994) perante as limitações do mercado brasileiro. De qualquer forma, no caso da gravadora Festa, as produções “dançantes” não estavam distantes do escopo de Irineu Garcia e da elite intelectual e econômica do período, público frequentador das boates de Copacabana.

### A gravadora Festa na década de 1960

Apesar do prestígio angariado pelo selo Festa e pelo próprio Irineu Garcia junto à crítica especializada nos anos 1950<sup>20</sup>, a década seguinte iniciou-se de modo pouco promissor para o selo fonográfico. Em 14 de janeiro de 1960, o jornal *O Globo* informava que a negociação entre Irineu Garcia e uma gravadora paulista interessada em adquirir o Festa havia fracassado. Um ano depois, o crítico José da Veiga Oliveira escreve no Suplemento Literário do jornal *O Estado de S. Paulo* que “a empresa de Irineu Garcia havia lamentavelmente emudecido” (OLIVEIRA, 1961).

É muito provável que a conjuntura econômica do país naquele momento tenha influenciado de forma negativa o ritmo de lançamentos da gravadora que, em termos de produções inéditas, pouco lembrava o dinamismo da gravadora na década anterior. Paul Singer diz que a economia brasileira crescia “a pleno vapor” no final da década de 1950, mas, paralelo a isso, emergiam as contradições da agenda desenvolvimentista dos anos JK: inflação em alta e salários em queda (SINGER, 1976: 68). A crise política deflagrada pela renúncia do presidente Jânio Quadros, em 1961, contribuiu para agravar as trepidações econômicas no país, que, entre outras consequências, corroeu o poder aquisitivo da classe média brasileira (HALLEWELL, 2012: 602).

Nesse cenário adverso, em abril de 1962, o crítico especializado Aluizio Rocha comemorava a volta da gravadora Festa após “longos meses de ausência”, com “novos e atraentes projetos”. O retorno da gravadora se dava por meio da caixa *Música de Sempre – Do Barroco a Villa Lobos*, lançamento da Companhia Internacional de Discos e Filmes, com sete reedições de discos da série de música erudita gravados por Irineu Garcia no final da década de 1950<sup>21</sup> e apenas um LP inédito com três obras de Heitor Villa-Lobos<sup>22</sup>. Para divulgar o lançamento, Garcia concedeu uma série de entrevistas a periódicos da época. Ao jornal *Correio da Manhã*, Irineu Garcia disse que a caixa de discos havia sido produzida “depois de muita luta e uma cooperação sem par de diversos setores do Ministério da Educação e Cultura”<sup>23</sup>.

Entre 1963 e 1964, em vez dos habituais LPs, ele coloca no mercado 15 compactos de literatura, sobretudo de poesia, na fala dos próprios autores ou de intérpretes – a seleção reunia a obra de nomes consagrados da literatura nacional e mundial, como os brasileiros Manuel Bandeira e Carlos Drummond de Andrade, a chilena Gabriela Mistral e o espanhol Federico García Lorca. A meu ver, com essa série a gravadora buscava atrair a atenção do consumidor jovem com um produto mais barato do que o LP. Ademais, como a coleção reunia autores vinculados ao ideário de esquerda, a exemplo do poeta cubano Nicolás Guillén e do poeta chileno Pablo Neruda, é possível que também buscasse cativar uma audiência não apenas jovem, mas também engajada e intelectualizada que despontava em meio à efervescência política da época, situada em um breve período democrático entre as ditaduras do Estado Novo (1937-1945) e militar (1964-1985).

A série de compactos literários foi a única nova coleção lançada pela gravadora entre 1962 e 1967. Entretanto, a série de música erudita iniciada em 1957 ganhou reforço com lançamentos inéditos em 1963 (cinco LPs) e 1966 (três LPs). Em março de 1967, já durante o regime militar, Irineu Garcia concede uma entrevista ao jornal *O Estado de S. Paulo*, em que fala sobre as novidades acerca da gravadora.

<sup>23</sup> Na reportagem Garcia agradece “a ajuda e o incentivo do Conselho Nacional de Cultura, dirigido por Paschoal Carlos Magno; o Conservatório Nacional de Canto Orfeônico, dirigido por Otacílio Braga; o Museu Vila Lobos, dirigido por Arminda Neves Villa Lobos; a Escola Nacional de Música, dirigida por Joanídia Sodré; a Rádio Ministério da Educação, dirigida por Murilo Miranda; o Serviço de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, dirigido por Rodrigo Mello Frando [sic] de Andrade; o Serviço de Documentação, dirigido por José Simeão Leal além do incentivo sempre presente do diretor da Divisão de Educação Extra-Escola, prof. José Salvador Julianelli” (DO BARROCO..., 1962).

<sup>24</sup> Em fevereiro de 1967 tomaram posse 24 conselheiros, todos eles intelectuais de reconhecida importância no cenário cultural do país, a exemplo do poeta Cassiano Ricardo e do escritor João Guimarães Rosa. O órgão era dividido em quatro câmaras: Letras, Patrimônio, Artes e Ciências Humanas. O CFC foi desativado em 1990, na gestão do presidente Fernando Collor de Mello (CALABRE, 2006).

<sup>25</sup> A história da CBD começa com a criação da Gravadora Sinter (Sociedade Interamericana de Representações), em 1945, no Rio de Janeiro. Em 1948, a empresa passa a representar no Brasil o selo Capitol (EUA) e, em 1955, é adquirida pela família Pittigliani, quando se transforma em CBD. Em 1960 a multinacional Philips compra a CBD e o nome da gravadora é modificado em 1971 para Companhia Brasileira de Discos Phonogram. Em 1978 transforma-se em Polygram Discos Ltda. e, no ano de 1983, em Polygram do Brasil Ltda. Atualmente, é conhecida como Universal Music Brasil (DIAS, 2000; VICENTE, 2014).

<sup>26</sup> Bilhete disponível no Acervo Otto Lara Resende do Instituto Moreira Salles.

Entre elas, estava o fato de que Festa lançaria, em abril daquele ano, cinco discos de seu catálogo de música erudita na Argentina em parceria com o Instituto Torcuato di Tella, de Buenos Aires, e por meio da fábrica de discos Distex, que, ainda segundo a reportagem, havia sido comprada por Garcia em sociedade com o intelectual argentino Walter Thiers.

Na referida reportagem, Garcia dizia que o governo recém-finalizado do marechal Humberto de Alencar Castello Branco (1964-1967) havia demonstrado “desinteresse e insensibilidade na difusão da cultura brasileira” (MÚSICA..., 1967). E manifestava na mesma entrevista o desejo de que o Conselho Federal de Cultura (CFC), órgão criado em novembro de 1966<sup>24</sup> pelo novo regime, para, entre outras funções, subsidiar e produzir edições literárias, adquirisse parte da produção do selo Festa para distribuí-la em estações de rádio, discotecas públicas, universidades e outros estabelecimentos de ensino não apenas no Brasil, como no exterior.

Entretanto, não encontrei ao longo da pesquisa indício de que isso tenha acontecido. Segundo Lia Calabre (2007), o apoio estatal à cultura entre o final da década de 1960 até meados dos anos 1970 foi muito tímido e nenhum dos planos preparados pelo CFC, apresentados ao governo federal em 1968, 1969 e 1973, foi integralmente posto em prática.

Naquele mesmo 1967 a Companhia Brasileira de Discos<sup>25</sup> (CBD) começou a prensar e distribuir os discos Festa. Para bancar as produções, Irineu Garcia recorria não apenas a órgãos públicos como à iniciativa privada. Contudo, até o início da década de 1970, a gravadora lançou pouco volume de discos inéditos, indício de que o negócio fonográfico caminhava com muita dificuldade. Por fim, entre 1970 e 1971, Irineu Garcia troca em definitivo o Brasil por Portugal.

Mais tarde, em bilhete de 29 de agosto de 1977, enviado ao escritor e jornalista Otto Lara Resende, Garcia dizia ter enfrentado com “pioneirismo quixotesco” as “dificuldades técnicas, financeiras e de público” quando esteve à frente da gravadora.<sup>26</sup> Entretanto, mesmo em meio às dificuldades encontradas pelo selo no sentido de viabilizar sua produção, sobretudo na década de 1960, Festa deixou como legado um importante registro da cultura brasileira. Ademais, a existência da iniciativa ajudou a sinalizar a presença de um nicho fonográfico no país voltado para as ditas produções refinadas e ajudou a pavimentar o caminho para o surgimento, nas décadas posteriores, de gravadoras voltadas para uma fatia ignorada pelo mercado do disco no Brasil, a exemplo da Discos Marcus Pereira (1972), Eldorado (1977), Kuarup (1977) e Biscoito Fino (1993).

## Referências

- AZEVEDO, M. A.; BARBALHO, G.; SANTOS, A.; SEVERIANO, J. *Discografia brasileira: 78 rpm: 1902-1964*. Rio de Janeiro: Funarte, 1982. 5v.
- BAPTISTA FILHO, Z. LP de Nepomuceno de Categoria Internacional. *O Globo*, Rio de Janeiro, 27 jun. 1959
- BAPTISTA FILHO, Z. Do barroco a Vila-Lôbos. *O Globo*, 30 abr. 1962.
- BOLLOS, L. H. *Um exame da recepção da Bossa Nova pela crítica jornalística: renovação na música popular sob o olhar da crítica*. 2007. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2007.
- BOURDIEU, P. *Escritos de educação*. Seleção, organização, introdução e notas de Maria Alice Nogueira e Afrânio Catani. Petrópolis: Vozes, 2016.

BRIABRE. Música do século XVIII em elepês. *Diário da Noite*, Rio de Janeiro, 16 jul. 1959.

CALABRE, L. Intelectuais e política cultural: o Conselho Federal de Cultura. In: COLÓQUIO INTELECTUAIS, CULTURA E POLÍTICA NO MUNDO IBERO-AMERICANO, 5., 2006, Rio de Janeiro. *Anais [...]*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2006.

CALABRE, L. Políticas culturais no Brasil: balanço & perspectivas. In: CANELAS, A. A. (org.). *Políticas culturais no Brasil*. Salvador: EDUFBA, 2007. p. 87-107.

CAMPOS, P. M. Irineu José. *Diário Carioca*, Rio de Janeiro, 13 nov. 1956.

CASTRO, R. *Chega de saudade*: a história e as histórias da Bossa Nova. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

CORRÊA, S. N. A. *Orquestra Sinfônica Brasileira*: uma realidade a desafiar o tempo, 1940-2000. Rio de Janeiro: Funarte, 2004.

CRENI, G. *Editores artesanais brasileiros*. Belo Horizonte: Autêntica; Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, 2013.

DIAS, M.T. *Os donos da voz*: indústria fonográfica brasileira e mundialização da cultura. São Paulo: Boitempo: Fapesp, 2000.

Do Barroco a Villa Lobos música em 300 minutos. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 20 abr. 1962.

ENEIDA. “Festa” e a Gravação de Discos Literários. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 16 set. 1956.

ENEIDA. O pequeno príncipe. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 22 set. 1957.

FESTA DISCOS LTDA. *Catálogo Geral*. Rio de Janeiro: Festa Discos LTDA, [19--?].

FREIRE, G. A. A gravadora Festa e o segmento de música erudita: autonomia e nacionalismo musical no mercado fonográfico das décadas de 1950 e 1960. In: Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música, 27., 2017, Campinas. *Anais [...]*. Manaus: Anppom, 2017a.

FREIRE, G. A série de música popular da gravadora Festa: contradições em discursos e representações de “bom gosto”. In: Simpósio Nacional de História, 29., 2017, Brasília. *Anais [...]*. São Paulo: ANPUH, 2017b.

HALLEWELL, L. *O livro no Brasil*: sua história. São Paulo: Edusp, 2012.

Irineu Garcia, discos. *Manchete*, Rio de Janeiro, 17 mar. 1956.

MACHADO, U. *História das livrarias cariocas*. São Paulo: Edusp, 2012.

MELLO, Z. H.; SEVERIANO, J. *A canção no tempo*: 85 anos de músicas brasileiras: vol. 1: 1901-1957. São Paulo: Editora 34, 1997.

MIDANI, A. *Música, ídolos e poder*: do vinil ao download. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.

Música erudita do Brasil na Argentina. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 19 mar. 1967.

NAPOLITANO, M. *A síncope das idéias*: a questão da tradição na música popular brasileira. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2007.

OLIVEIRA, J. V. Música erudita brasileira. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 25 fev. 1961.

ORTIZ, R. *A moderna tradição brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

PASSOS, C. Um mestre do gênero dançante. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 14 abr. 1957.

PONTES, H. Retratos do Brasil: Editores, Editoras e “Coleções Brasileira” nas Décadas de 30, 40 e 50. In: MICELI, S. (org.). *História das ciências sociais no Brasil*. São Paulo: Vértice: Editora Revista dos Tribunais: IDESP, 1989. p. 359-409.

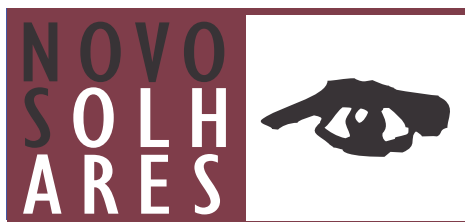
SILVEIRA, Enio. “Valsas de Esquina”. In: VALSAS de esquina. Compositor e intérprete: Francisco Mignone. Rio de Janeiro: Festa, 1957. 1 LP.

SINGER, P. Evolução da economia brasileira: 1955-1975. *Estudos Cebap*, São Paulo, n. 17, p. 62-83, 1976.

SOUZA, S. *Discografia da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Cátedra; Brasília: Instituto Nacional do Livro, 1977.

VICENTE, E. *Da vitrola ao iPod: uma história da indústria fonográfica no Brasil*. São Paulo: Alameda, 2014.

WASSERMAN, M. C. *Abre a cortina do passado: a Revista da Música Popular e o pensamento folclorista* (Rio de Janeiro: 1954-1956). 2002. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2002.



Volume 9 - Número 2

2º SEMESTRE DE 2020

**ANÁLISE DA APURAÇÃO JORNALÍSTICA NA COBERTURA DA POSSE DE JAIR BOLSONARO**

TEREZINHA SILVA, GISELE SILVA, DAIANE BERTASSO, VALENTINA NUNES DA SILVA, JÉSSICA GUSTAFSON, DIANA DE AZEREDO

**UM OLHAR SOBRE O BRASIL: COMO ELIANE BRUM RETRATA O BRASIL E OS BRASILEIROS**

ANA RESENDE QUADROS, LUIZ ADEMIR DE OLIVEIRA, PAULO ROBERTO FIGUEIRA LEAL

**O IMPEACHMENT DE DILMA ROUSSEFF (PT) NO TELEJORNALISMO**

CARLA MONTUORI FERNANDES, TAMIRIS ARTICO, LUIZ DE OLIVEIRA

**VIGILÂNCIA NEGRA: O DISPOSITIVO DE RECONHECIMENTO FACIAL E A DISCIPLINARIDADE DOS CORPOS**

JOSENILDO SOARES BEZERRA / MADJA DA SILVA PENHA MAGNO

**O COTIDIANO COMO TRANSFORMAÇÃO NA TEORIA E NO CINEMA LETRISTA**

FÁBIO RADDI UCHÔA

**HARUO OHARA**

RODRIGO FONTANARI

**POR UMA REALIDADE CONECTADA**

THIAGO TAVARES DAS NEVES

**TRÊS TONS SOBRE O APARTHEID**

MARCELA CHAVES DO VALLE

**SOBRE O ESTILO NARRATIVO DO CINEMA BRASILEIRO**

NATASHA ROMANZOTI

**NA CONTRAMÃO DO MERCADO FONOGRÁFICO**

ANA PAULA ORLANDI MOURAO DELFIM

ISSN: 2238-7714

apoio:

realização: