

# NOVO SOLH ARES

REVISTA DE ESTUDOS SOBRE PRÁTICAS DE RECEPÇÃO A PRODUTOS MIDIÁTICOS



Volume I N. I

# Uma Nova Fase Para Novos Olhares

É com muita satisfação que apresentamos o primeiro número da nova fase da *Novos Olhares – Revista de Estudos Sobre Práticas de Recepção a Produtos Midiáticos*. A revista foi criada em 1998 pelo Grupo de Estudos Sobre Práticas de Recepção a Produtos Midiáticos, coordenado pelo Prof. Dr. Mauro Wilton de Souza, que viria a ser seu editor. Até 2007, a revista teve 20 edições impressas, tornando-se uma das principais referências do país na área de estudos culturais.

A partir de agora, *Novos Olhares* inicia uma nova fase, em que passará a ser distribuída exclusivamente como publicação online. Nessa nova fase, o Prof. Dr. Eduardo Vicente estará dividindo com o Prof. Dr. Mauro Wilton a responsabilidade pela edição da revista. Além disso, houve também a renovação do conselho editorial, da equipe de produção e do corpo de revisores. A publicação também passa a estar vinculada ao Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais (PPGMPA), bem como ao Departamento de Cinema, Rádio e TV da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo.

Outra modificação que poderá ser observada refere-se à numeração da revista: ela passa a seguir o formato volume/número e, por conta disso, a edição atual será a vol.1/n.1. Mas é preciso ressaltar que isso não significa uma ruptura com a tradição, a história e a temática da revista. Ao contrário, o fortalecimento do debate sobre a questão da recepção e das práticas no contexto da produção audiovisual foi uma das razões para a sua retomada. Esperamos que, em breve, também as edições anteriores da revista sejam disponibilizadas no site.

Definido seu foco de estudos, a *Novos Olhares* assume pelo menos dois objetivos importantes. O primeiro deles é o de ser também uma revista que aceita as colaborações de alunos de programas de pós-graduação, oferecendo espaço para a publicação de trabalhos de doutorandos, mestres e, em casos especiais, de mestrands e graduados. Entendemos essa decisão como uma forma de permitir a expressão de diferentes experiências e a ampliação dos espaços para publicação dos alunos dos programas de pós-graduação. Assim, também neste sentido, compreendemos a revista como um espaço para a expressão de “novos olhares”. O segundo objetivo a ser buscado é o de um uso mais amplo dos recursos de interatividade possibilitados por uma revista virtual. Esperamos que em breve a publicação possa incorporar links ativos que permitam a vinculação de conteúdo audiovisual (vídeos e áudio, especialmente) aos textos apresentados.

Essa retomada da *Novos Olhares* não seria possível sem o esforço de diversas pessoas. Sueli Mara Ferreira, professora do Departamento de Biblioteconomia da ECA e, atualmente, diretora do SIBI, Sistema de Bibliotecas da USP, facilitou a hospedagem da revista no portal Univerciência ([www.univerciencia.org.br](http://www.univerciencia.org.br)), que disponibiliza a ferramenta de publicação online (Open Journal) utilizada pela *Novos Olhares*; Lucas Siqueira César enfrentou corajosamente os desafios técnicos envolvidos, assumindo sozinho a responsabilidade pela editoração e disponibilização deste primeiro número da revista; Rosana Soares ofereceu preciosos conselhos e uma cuidadosa revisão dos textos de apresentação da revista. Além deles, merecem uma especial menção o PPGMPA, que ofereceu um apoio financeiro essencial para a editoração e disponibilização da revista; os membros do seu novo Conselho Científico, que de forma gentil atenderam ao convite para participarem do projeto; Eduardo Magossi, que auxiliou na seleção dos textos; e os autores incluídos neste primeiro número. A todos, os nossos sinceros agradecimentos.

São Paulo, março de 2012.

Eduardo Vicente  
Mauro Wilton de Sousa  
Editores

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.1 , n. 1 (1o Semestre de 2012)

Revista surgida em 1997 como publicação impressa. 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.

# Expediente



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 I – número 1 – 1º semestre de 2012**

#### **Editores**

Eduardo Vicente – Universidade de São Paulo  
Mauro Wilton de Souza – Universidade de São Paulo

#### **Conselho Científico**

Claudia Lago – Universidade Anhembi Morumbi  
Eduardo Morettin – Universidade de São Paulo  
Elizabeth Saad – Universidade de São Paulo  
Fernando Resende – Universidade Federal Fluminense  
Gilberto Prado – Universidade de São Paulo  
Luiz Signates – Universidade Federal de Goiás  
Marília Franco – Universidade de São Paulo  
Rosana Soares – Universidade de São Paulo  
Salwa Castelo-Branco – Universidade Nova de Lisboa

#### **Comissão Editorial**

Daniel Gambaro  
Evaldo Piccini  
Nivaldo Ferraz  
Rafael Duarte Oliveira Venancio

#### **Secretaria Editorial**

Lucas Siqueira Cesar  
Marcelo Henrique Leite

#### **Editoração Eletrônica e Projeto Gráfico**

Lucas Siqueira Cesar

Normas para publicação e condições para o envio de colaborações poderão ser encontradas no final de cada edição. A revista reserva-se 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

# Sumário

**Uma Nova Fase Para Novos Olhares**

2

**Apresentação**

6

**Epistemologia da comunicação na democracia: a centralidade do conceito de comunicação na análise dos processos políticos**

*Luiz Signates*

7

**Bourdieu, Baudrillard e Bauman: O Consumo Como Estratégia de Distinção**

*Daniel Gambaro*

19

**Narrativas em rede e articulações discursivas nas interfaces contemporâneas**

*Mariana Tavernari*

27

**A Recepção Midiática e a Perspectiva da “Dupla Mediação”: Olhares em Debate**

*Mauro Wilton de Sousa*

36

**Memória, Duração e Pulsão em Tarkovsky e Soderbergh:  
Em Torno do Filme Solaris**

*Eliza Bachega Casadei*

47

**Narrativas em Diálogo: A Experiência da Telenovela em  
Múltiplas Plataformas**

*Mariane Harumi Murakami*

58

**O Papel da Imprensa na Alfabetização Tecnológica Para  
os Usos do Rádio**

*Michele Cruz Vieira*

72

**Além da Técnica: Programa Musical Radiofônico  
Enquanto Aposta Linguística**

*Rafael Duarte Oliveira Venancio*

84

**Sobre a MPB e a Longevidade**

*José Eduardo Gonçalves Magossi*

98

**Programa de Índio: criando uma ponte sonora entre as  
culturas**

*Angela Pappiani*

107

**Normas para Publicação**

119

**Edições Anteriores**

120

# Apresentação

Este primeiro número da nova fase da revista Novos Olhares traz dez artigos. Os quatro primeiros são dedicados a discussões mais propriamente teóricas. Luiz Signates busca ressaltar a contribuição efetiva do campo da comunicação ao pensamento social como um todo, enfocando especialmente o campo da ciência política. Já Daniel Gambaro discute a evolução do consumo econômico e cultural como forma de distinção social a partir de textos de Bourdieu, Baudrillard e Bauman. Mariana Tavernari, por sua vez, apresenta a questão do desenvolvimento das narrativas em rede no âmbito das mídias digitais. E Mauro Wilton de Sousa apresenta uma reflexão a respeito das possibilidades de compreensão da recepção mediática desde a perspectiva do conceito de Bernard Miège de “dupla mediação”.

Os dois textos seguintes estão ligados, de diferentes maneiras, a produções audiovisuais. Eliza Casadei discute as diferentes abordagens sobre a questão da memória implícitas nas versões cinematográficas de Solaris, criadas por Tarkovsky e Soderbergh. Mariane Murakami se propõe a investigar os mecanismos discursivos que relacionam as narrativas-matriz e as narrativas transmidiáticas da telenovela brasileira.

O rádio é tema central dos três textos seguintes. Michele Vieira aborda os esforços desenvolvidos por intelectuais, a partir dos anos 20, para a alfabetização tecnológica dos cidadãos para a construção de aparelhos e o consumo radiofônico no Brasil. Rafael Venancio discute o rádio enquanto linguagem a partir das contribuições de teóricos como Derrida e Lyotard. Já Angela Pappiani nos oferece, mais do que um artigo científico, um precioso relato sobre sua participação na criação e trajetória do Programa de Índio, um dos mais extraordinários programas radiofônicos já feitos no país. O texto final desta edição é dedicado à música popular. Nele, Eduardo Magossi, discute as longas carreiras dos principais ídolos da MPB.

Como editor da revista, gostaria de agradecer a confiança e generosidade dos autores que participam deste primeiro número, esperando que o resultado de nosso trabalho corresponda às suas expectativas.

Eduardo Vicente  
Editor

# Epistemologia da Comunicação na Democracia: a centralidade do conceito de comunicação na análise dos processos políticos

## Luiz Signates

Professor do PPG em Comunicação da Universidade Federal de Goiás e da graduação em Comunicação da Pontifícia Universidade Católica de Goiás. Coordenador dos Núcleos de Pesquisa em Comunicação, Política e Cidadania (UFG) e Comunicação e Cidadania (PUC). Doutor em Comunicação pela ECA/USP. E-mail: signates@gmail.com.

**Resumo:** As ciências sociais conferem ao conceito de comunicação um lugar secundário, a partir do qual os processos sociais são analisados sem que se dê às institucionalidades e processos comunicacionais a relevância que lhes deve ser conferida, especialmente ao se avaliar as sociedades contemporâneas, altamente capilarizadas pelas tecnologias de comunicação. Este trabalho busca discutir essa problemática e efetua, a partir dela, uma experimentação teórica no campo de contigüidade das ciências políticas, buscando dar à comunicação uma centralidade tal, que se torne fortemente constitutiva da própria noção de democracia.

**Palavras-Chave:** Epistemologia da Comunicação. Comunicação e política.

**Abstract:** The Social Sciences set the communication concept down in a secondary place, resulting in an analysis of the social processes without the relevance required by the institutionalities and the communication processes, especially if one evaluates the contemporary societies, highly capillarized by the communications technologies. The present paper proposes to discuss this issue and to provide a theoretical experimentation on the field of Political Sciences' contiguity, aiming at giving to communication a central role, so it can strongly become a constitutive part of the notion of democracy.

**Keywords:** Communication epistemology, communication, politics.

## Introdução

A questão de conferir centralidade ao conceito de comunicação, para a leitura de processos sociais que tenham a ver com o campo científico da comunicação, é uma das mais atuais problemáticas com as quais tem se defrontado a discussão epistemológica da comunicação no Brasil, em especial o GT de Epistemologias da Compós<sup>1</sup>. A busca, nesse sentido, é a de dar ao objeto da comunicação a conformação e a preponderância que configurem uma possibilidade de descrição das realidades sociais capaz de dar alta consideração aos conceitos e categorias de análise dos processos comunicacionais, em seus próprios termos.

Nesse sentido, busca-se, aqui, não apenas consolidar o campo de estudos, mas também trabalhar na perspectiva de tematizar questões de interesse de outros campos científicos – neste caso, o da ciência política – de forma a ressaltar, na interdisciplinaridade construída, a contribuição efetiva do campo da comunicação ao pensamento social como um todo. A compreensão, nesse sentido, é a de destacar que, especialmente no modo como se ordena o mundo contemporâneo, a comunicação constitui um conceito fundamental, que emerge como importante categoria de análise para interpretar os mais variados processos sociais.

<sup>1</sup> Este trabalho foi originalmente apresentado ao Grupo de Trabalho Epistemologias da Comunicação do XX Encontro da Compós, na Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, de 14 a 17 de junho de 2011.

O amplo problema que torna este debate necessário parte do modo como as ciências da comunicação são observadas, pela estruturação da ciência no Brasil hoje. Pelos critérios do CNPq, a comunicação é classificada como “ciência social aplicada”. Evidentemente, tal categorização tende a não levar em conta a relevância teórica das ciências da comunicação, como fundamento para as teorias sociais de base e para as ciências que se baseiam no vínculo social, tais como a sociologia, a antropologia, a política e a psicologia.

A classificação do CNPq pode ser avaliada como decorrente do desprestígio teórico da disciplina e da fragilidade política do campo, mesmo na grande área das ciências humanas e sociais. Além disso, o adjetivo “aplicada” parece ser decorrente de uma concepção na qual a comunicação é vista como mera decorrência do pensamento das ciências sociais como um todo, na condição de “aplicação”, ou instrumento, dentro de uma perspectiva tendente ao tecnicismo ou à abordagem funcionalista.

Evidentemente, essa concepção procede do próprio modo de funcionamento do campo, especialmente da forma como o ensino de comunicação foi estruturado e das relações, extremamente funcionais, do mundo acadêmico da comunicação com o mercado de trabalho. Os cursos típicos da área, tais como o jornalismo, a publicidade e as relações públicas, são historicamente voltados para o ensino técnico, dentro do qual o desenvolvimento do pensamento teórico, quando não é simplesmente visto como mera perda de tempo, prima pela superficialidade.

A superação desse gap de desenvolvimento teórico, sem perder a dimensão da aplicabilidade prática das diversas formas de comunicação, é um dos desafios do campo científico da comunicação no Brasil hoje. É preciso desenvolver conceitualmente a noção de comunicação, delimitando seu campo de estudos e sua zona de definições, bem como especificar sua racionalidade específica e dimensionar adequadamente o campo metodológico de sua pesquisa. Este trabalho, sem qualquer pretensão exaustiva, pretende ser uma contribuição para a superação desse gap.

Dentro desta problemática, este artigo efetua, primeiro, a crítica da abordagem que as ciências sociais e políticas dão ao conceito, ao tratá-lo de forma subjuntiva e secundária, buscando evidenciar a situação de invisibilidade da comunicação nas disciplinas sociais, para, em seguida, experimentar a aplicação do conceito à dimensão dos estudos da política, e, destarte, buscar a reconstrução da noção de democracia a partir das questões comunicacionais.

### **Comunicação nas ciências humanas e sociais: a invisibilidade de um conceito**

Ao se dizer que a disciplina e o campo científico da comunicação carecem de afirmação e autonomia, várias coisas de fato estão sendo ditas. A primeira, de natureza conceitual e talvez a mais relevante, é a de que nem mesmo os pensadores da área sabem ao certo o que seja o objeto que dizem estudar. À questão sobre o que significa comunicação, muito se diz, mas pouco se significa, pois, na maioria das vezes, outras teorias, exógenas ao campo, funcionam como base para a construção das definições e dos usos teóricos.

Esta última observação é o mote para a segunda questão: os fundamentos teóricos das ciências da comunicação não se encontram em seu interior. As teorias explicativas vêm dos sistemas teóricos dotados histórica e epistemologicamente de maior prestígio, no campo das ciências humanas e sociais, em especial das áreas da lingüística, da sociologia e da psicologia.

Na verdade, essa condição de exogenia das bases teóricas da comunicação não é um problema em si. Significam, talvez, que os diversos arsenais teóricos das ciências sociais e humanas têm algo a dizer sobre o que ocorre nos processos

comunicacionais, que se desenvolvem vertiginosamente nas sociedades contemporâneas. Entretanto, o que se questiona, porquanto constitui sintoma da fragilidade teórica do campo da comunicação, é que, sempre que o conceito de comunicação comparece numa dessas descrições teóricas, o processo comunicacional em estudo não exurge como centralidade daquilo que se estuda, e sim, como subjuntivo, subalterno, na análise feita.

A comunicação, então, não é de fato descrita, ou explicada teoricamente. E sim serve como instrumento para conferir explicação para outros fatores, funcionando como lente para visualizar outros objetos. Essa característica da exogenia dos estudos sobre questões de interesse da comunicação não apenas expressa a fragilidade do campo – o que poderia ser julgado como uma mera e desimportante reivindicação política, fruto do simples anseio dos pesquisadores da área de autoafirmarem suas próprias identidades, na disputa pela legitimidade, no vasto campo das ciências.

A exogenia teórica na verdade expressa um problema muito mais grave: os processos comunicacionais, que talvez se responsabilizem por grande parte das transformações sociais, políticas e culturais do mundo contemporâneo, não são explicadas em seus próprios termos. Caso esteja correto o juízo de que a comunicação é mais do que simples aparato instrumental de outros processos, há que se combater o que pode ser chamado de “invisibilidade” do conceito de comunicação, ante outros conceitos e categorias mais prestigiados ou ante objetos que não sejam o processo comunicacional, mesmo quando valores, relações e instituições de comunicação estejam empiricamente envolvidas.

Um exemplo nítido e quase absurdo, a partir do ponto de vista deste trabalho, para exemplificar esse caráter de invisibilidade teórico-conceitual, encontra-se, sem dúvida, na última grande teoria social produzida no século 20: a Teoria da Ação Comunicativa, de Jürgen Habermas (1981 e 1981a). A enorme e altamente consistente articulação teórica do filósofo alemão foi capaz de produzir uma teoria que trata praticamente de todas as grandes ciências do homem e produz enfim uma teoria geral de sociedade ancorada no conceito de comunicação... sem tratar de mídia, nem de tecnologias de comunicação, nem de relações sociais tecnologicamente mediadas...

O que Habermas denominou “comunicação” foi o vínculo social lingüisticamente mediado, desconsiderando, nesse movimento, o conceito de comunicação, tal como formulado pela ciência específica. A limitação dessa apropriação conceitual é visível, para qualquer pesquisador que trabalhe a centralidade da comunicação como conceito fundamental e categoria de análise para o entendimento dos processos sociais contemporâneos.

Ao desconhecer a comunicação, em seu sentido mais amplo, o autor alemão cometeu o equívoco de submeter as relações sociais ao vínculo estreito e original da relação face-a-face, como já pontuara Thompson (1998), e, também, deixou de perceber os modos de formação das esferas públicas, na medida em que seu modelo não tem praticidade categorial para surpreender as redes de comunicação, ou a linguagem em circulação, na complexa formação de imagens públicas.

Uma sociedade capilarizada por tecnologias de comunicação não pode ser descrita como uma sociedade anterior ao desenvolvimento dessas tecnologias, tal é a transformação social que essas possibilidades, uma vez extensivamente utilizadas pelos sujeitos, para configurarem as próprias relações. Sendo assim, não é viável pretender que as ciências da comunicação prossigam no nível de fragilidade teórica em que se encontram.

Esta é a talvez a tarefa fundamental do campo científico da comunicação, hoje. Como tentativa de contribuição para isso, procurar-se-á evidenciar alguns

dos elementos epistemológicos e teóricos que, para os efeitos deste trabalho, considera-se fundamentais: o conceito de comunicação e suas peculiaridades aplicativas (no caso em pauta, na relação com a política, em condição não subalterna da articulação teórica) e metodológicas (ou seja, na conformação específica das pesquisas em comunicação, em termos gerais, e da comunicação política, de modo específico).

### **A comunicação como campo autonomizado da modernidade**

A exigência de uma conformação teórica específica para a comunicação não advém tão somente do tratamento subjuntivo das demais ciências humanas e sociais, quando tratam dos processos e instituições de comunicação. Aliás, esse tratamento talvez seja tão demonstrativo da fragilidade do campo da comunicação, como o é da incapacidade das ciências sociais tradicionais em tratar desse objeto. Mas, a questão não é apenas esta.

Tal necessidade teórica procede do reconhecimento de que algo mudou, na realidade social das sociedades, com o desenvolvimento das tecnologias de comunicação e das redes de relações sociais criadas a partir de então. O que aqui foi chamado de capilarização das tecnologias na intimidade da vida das pessoas parece ser o movimento significativo, que, através de inúmeras modalidades, vem se tornando cada vez mais profundo.

O que parece importante ressaltar é que os processos de comunicação, se antes puderam ser considerados vicários ou instrumentais dos demais campos sociais, ganharam forte autonomização, a partir do desenvolvimento das novas tecnologias de comunicação e toda a institucionalidade que acompanhou esse movimento.

A idéia de autonomização dos campos da modernidade procede de Max Weber (1921). Um campo social qualquer se autonomiza, na medida em que as condições de legitimidade e de referência simbólica para hierarquização dos sujeitos que o compõem advém do interior e das regras do próprio campo, e não externamente. Com base nesse parâmetro e de olho nas características da modernidade, Weber identificou três racionalidades autonomizadas: a racionalidade cognitivo-instrumental da ciência e da filosofia; a racionalidade estético-expressiva das artes; e a racionalidade moral-prática da religião e do Direito (Santos, 1995).

A percepção de que o campo da comunicação se autonomiza foi intensamente trabalhada por Lavina Ribeiro, para quem, na consolidação da esfera pública moderna, a comunicação se institucionalizou em um campo regido por uma normatividade própria. Ora, se isso for verdadeiro, então não é suficiente pensar a comunicação a partir da racionalidade específica dos demais campos, nem mesmo como um processo “vicário” ou “delegado”, como teorizou Adriano Rodrigues (1990).

A fim de testar esta possibilidade, pode-se pensar que o campo da comunicação trabalha perpassando as três outras racionalidades. Nesse sentido, encontra-se a racionalidade moral-prática nas dimensões normativa e política da comunicação, abrindo a fecunda possibilidade dos estudos políticos e éticos num momento histórico em que o fazer político implica visibilidade. De forma semelhante, a racionalidade cognitivo-instrumental pode ser encontrada na dimensão cognitiva da comunicação, o que possibilita o estudo não só do funcionamento pedagógico dos meios ou da relação entre comunicação e educação, como também para a apreensão da lógica econômica do funcionamento das instituições desse campo. E, por fim, a racionalidade estético-expressiva seria a que proporciona as possibilidades de abordagem da comunicação como arte. Como se vê, tal abordagem abre vias cuja pertinência não pode, de forma alguma, ser desconsiderada.

Em face dessas formulações axiomáticas, passa-se aqui ao debate sobre as condições de possibilidade da democracia na comunicação e das relações efetivas, empiricamente analisáveis, entre democracia e comunicação. Este artigo pretende enfeixar alguns corolários das reflexões anteriores, sintetizados em três principais, a saber: primeiro, a comunicação, no plano social, como modo de ser da democracia; segundo, no plano político, a comunicação como garantidora do regime democrático; e, como consequência teórica das duas razões anteriores, terceiro e último, no âmbito das práticas governamentais, a comunicação como política pública.

### **Comunicação como modo de ser da democracia**

O conceito de democracia não é, de forma nenhuma, simples, embora algumas de suas características possam ser considerada quase autoevidentes, tal é a maneira como se conjugam à significação geral ou usual da palavra. As teorias a respeito não são uníssonas, trabalham com diferentes categorias e nem sempre guardam a clareza necessária que permita afirmar, diante de um país, ou governo ou regime qualquer, se ele é ou não democrático. Neste trabalho, dar-se-á preferência a uma sequência simplificada de idéias e argumentações, que, evidentemente, não terá a pretensão de esgotar a temática, nem mesmo nos complexos aspectos em que se delinea no campo das ciências políticas. A pretensão é adotar a abordagem que se mostrar mais sugestiva para que se possa identificar a relação teórica possível entre democracia e comunicação.

O que vem a ser, afinal, a democracia? Raro é o autor que não principie a busca por uma definição consistente na própria etimologia da palavra, cujas origens remetem ao vocábulo grego *δημος* (*demos*), isto é, povo. É o que testemunha Guilherme O'Donnell, ao afirmar que “a palavra democracia, desde tempos imemoriais, recebeu fortes (mas diferentes) conotações morais, todas fundamentadas em uma visão dos cidadãos como agentes” (O'DONNELL, 1999). A priorização do cidadão, do povo, da sociedade ante o Estado e as demais instituições, das bases sociais perante as estruturas de poder, constitui o fundamento inicial do significado de democracia, qualquer seja a teorização a que se venha a recorrer.

Isso, contudo, de modo nenhum é o bastante, caso se considere a complexidade com que se organizam as democracias contemporâneas, permeadas por diferenças e recheadas de contradições, dentro das quais, especialmente na América Latina, elementos modernos se misturam a heranças arcaicas e a liberdade entrecruza o autoritarismo sob as mais variadas formas.

Os teóricos em geral remetem a Schumpeter para definir a democracia a partir de certas regras, no que ele chama de “método democrático”, definido como sendo um “*arranjo institucional para chegar a decisões políticas pelas quais os indivíduos adquirem o poder de decidir mediante uma competição pelo voto popular*” (SCHUMPETER, 1942, p. 242). Esta definição acrescenta a questão institucional – obrigatória, embora não exclusivamente, a relação Estado-sociedade – e a técnica do sufrágio.

Outra categoria, de caráter complementar a esta, foi apontada por Adam Przeworski, segundo o qual “*democracia é um sistema em que os partidos perdem eleições. Há partidos, ou seja, divisões de interesses, valores e opiniões. Há competição organizada por regras. E há periodicamente vencedores e perdedores.*” (PRZEWORSKI, 1996, p. 10). O direito ao contraditório e à oposição, e a garantia política e institucional de que o voto popular e livre será respeitado, na decisão pela alternância do poder, constituem fatores básicos de caracterização de um regime democrático, quaisquer sejam suas peculiaridades.

Seguindo nessa linha, em direção a um nível de detalhamento ainda maior, é digna de nota a extensa definição de Diamond, Linz e Lipset, segundo os quais a democracia é

Um sistema de governo que atende a três condições essenciais: concorrência ampla e significativa entre indivíduos e grupos organizados (especialmente os partidos políticos) para todas as posições de governo que têm poder efetivo, em intervalos regulares de tempo e com exclusão do uso da força; um nível 'altamente includente' de participação política na seleção dos líderes e das políticas públicas mediante, ao menos, eleições periódicas e isentas, de modo a não excluir nenhum grupo social importante dentre a população adulta; e um grau suficiente de liberdades civis e políticas – liberdade de expressão, liberdade de imprensa, liberdade de formar e filiar-se a organizações – para garantir a integridade da competição e da participação política. (DIAMOND, LINZ E LIPSET, 1990, p. 6-7).

Ressalte-se, nesta última citação, a presença de alguns elementos altamente relevantes, até para a sustentação das exigências anteriores: a taxa de inclusão, tão grande quanto possível, nos processos competitivos pela liderança; e as diversas liberdades, com destaque às liberdades relacionadas à comunicação – expressão e imprensa. Maior precisão neste caso advém de Sartori, segundo o qual *“para haver democracia é preciso que exista uma opinião pública autônoma [...] [e uma] estruturação policêntrica da mídia e seu jogo competitivo”* (SARTORI, 1987, 98 e 110). Descentralização da propriedade das instituições de mídia e formação de uma opinião pública autônoma são, pois, condições fundantes do processo democrático.

Interessante observar como a comunicação, seja em sua versão institucional e sistêmica, seja como processualidade social de trocas simbólicas, faz-se presente como elemento aferidor da condição democrática. Onde quer que se pense o jogo democrático em funcionamento, pode-se surpreender a comunicação como categoria analítica fundamental. Senão vejamos: é o jogo comunicacional o que torna possível a existência e a administração do contraditório nas disputas eleitorais; a própria figura do voto não é outra coisa senão o modo pelo qual o cidadão emerge como eleitor, ao gerar a informação para o sistema democrático de sua vontade política, em relação às forças em disputa; e, por fim, as condições essenciais de liberdade da fala e da formação de opinião, que constituem direitos humanos universais, mediante os quais a ética democrática se consolida em todos os seus aspectos.

Eis porque se postula neste trabalho que a comunicação não seja observada apenas como um “instrumento” ou uma “ferramenta” pela qual se dá a estratégia política. Essa visão externalizada dos processos de comunicação não apenas é redutora, na medida em que deixa de perceber o sentido estruturante da comunicação na sustentação da democracia. Tal apreensão é igualmente falsa, porquanto não se pode avaliar uma democracia sem considerar as circunstâncias estruturais e conjunturais da comunicação na formação e no relacionamento dos grupos sociais, como também nos modos específicos de desenvolvimento das imagens públicas em circulação.

A comunicação é, pois, não apenas um componente da democracia, mas o seu próprio modo de ser, nas instituições, nos grupos sociais e na sociedade como um todo. Em outras palavras, será tão mais democrática uma sociedade, quanto forem livres e fortes os processos de produção e circulação social do sentidos. E, em contrapartida, será tão mais autoritária e antidemocrática uma sociedade, quanto os modos de comunicação forem reduzidos ao silêncio ou impedidos de circular, pela ação violenta dos sistemas de poder. Somente pela comunicação, a democracia adquire condições de se realizar como tal, na medida em que passe

a imperar a solução não violenta dos conflitos, ao se tornarem mediados pela linguagem, seja pelo jogo argumentativo, seja pela disputa das imagens, em público.

### **Comunicação como garantia do regime democrático**

Os aspectos práticos e políticos do primeiro corolário fazem-se sentir com clareza, na exposição deste segundo. Sendo a comunicação o modo de ser da democracia, parece autoevidente que a preservação de uma democracia exige como ação permanente o fortalecimento e a ampliação dos processos de comunicação. Não custa, porém, explicitar esse axioma, a fim de torná-lo mais visível, até para o estudo de suas resultantes metodológicas e categoriais.

Esse raciocínio pode ser feito tanto na análise das condições de existência ou extinção do regime democrático, quanto na avaliação fina dos sinais de democratização – que temos denominado “gradiente de democraticidade”<sup>2</sup>. Democracia não é algo que simplesmente existe ou não existe, e sim um processo, demarcado pela existência em maior ou menor grau de cada uma de suas condições, inclusive e sobretudo as de comunicabilidade entre indivíduos, grupos e instituições entre si.

<sup>2</sup> O conceito de “gradiente de democraticidade” constitui uma categoria qualitativa de análise política, a partir da noção de comunicação, e é explicitada em uma obra do autor, ainda inédita, da qual as reflexões deste artigo igualmente fazem parte..

A história das sociedades contemporâneas já demonstrou, à saciedade, que a ação demarcadora da extinção das democracias, ou seja, que as ações violentas de implantação de ditaduras caracterizam-se, entre outras coisas, pelo silenciamento das instituições e da própria população. O silêncio da sociedade e o controle da comunicação constituem os elementos básicos de garantia do poder totalitário, que, em contrapartida, só se viabiliza se e quando tais elementos perdem, por alguma razão, sua efetividade.

Eis porque as providências típicas de um regime totalitário, no momento em que se impõe pela força, são basicamente três: fechar o parlamento, controlar absolutamente a imprensa e reprimir a formação de toda e qualquer esfera pública. O poder, a efetividade e a capacidade de autosustentação de uma ditadura é diretamente dependente da eficácia dessas providências. Qualquer fratura ou fragilidade em qualquer um desses elementos constitui séria ameaça ao regime e pode, no limite, determinar a criação das condições simbólicas de seu fracasso.

A repressão da esfera pública costuma ocorrer por meio de um atentado direto aos direitos fundamentais de liberdade de expressão e opinião. O regime autoritário decreta Estado de exceção e passa a policiar a interação dos grupos e instituições sociais, de forma a impedir a articulação de focos de resistência ou de formação de opinião pública contrária ao regime. Tangidos pelo medo, os cidadãos deixam de formar grupos de conversação em público e, onde isso venha a acontecer, tende-se à despolitização dos diálogos, o que, na prática, constitui efetivo silenciamento político.

O controle absoluto da imprensa representa sobretudo a negação ao jornalismo de publicar a notícia que eventualmente não interesse ao regime. Nesses casos, multiplicam-se os atos de censura, por parte do Estado, e de autocensura, no interior das instituições de comunicação, sobre os profissionais e seu trabalho. A capacidade de resistência dos profissionais e dos próprios jornais à arbitrariedade do governo ditatorial é um dos fatores que melhor indica a fragilidade ou a força política do regime.

E, por fim, o fechamento dos parlamentos constitui, obviamente, o silenciamento político e jurídico da interlocução livre entre sociedade e Estado – e é uma das ações de arbítrio mais caracterizadoras do regime totalitário. Sem parlamento, a população não encontra, entre os políticos, o debate e a tomada de decisão sobre os quais ela poderia influenciar.

Duas observações de acréscimo são necessárias, neste ponto. Primeiro, as ditaduras não podem se manter sem comunicação, apesar de serem, por definição, repressoras dos processos comunicacionais. A incomunicabilidade é fatal para qualquer regime, não importa qual seja, uma vez que é sabido em ciência política que todo regime, por mais fechado, tem que se apoiar em pelo menos um setor importante da sociedade. Não é possível ser ditador contra todos.

No que respeita aos processos comunicacionais, o raciocínio relativamente trivial é de que até para sustentar os recursos da tirania, o uso da linguagem deve se fazer presente de forma instrumental. Em termos simplificados, é preciso que escravo e senhor participem da mesma comunidade lingüística, ainda que apenas o suficiente para que regras, ordens e ameaças de punição sejam minimamente compreendidas.

A diferença entre a comunicação nos regimes autoritário e democrático, pois, é que, naquele, a comunicação é percebida apenas como meio para que se alcance os fins pretendidos, restando todas as demais formas sob suspeita, consideradas como ameaça ao regime. Nas democracias, em princípio, dá-se o contrário: mesmo que as razões e usos instrumentais e estratégicos da comunicação não estejam ausentes, é a sustentação e a proteção aos espaços de liberdade que determinam o gradiente de democraticidade do regime.

O tirano, pois, não pode fechar todos os jornais e encerrar a questão, pois o silêncio só até certo ponto o beneficia. O que ele deseja e exige até onde puder é o alinhamento, o elogio, a ausência de críticas. O que se silencia, no exercício do autoritarismo, são as vozes em contrário e, sobre as demais, busca-se estender o manto pesado do controle e da repressão, que variam conforme a força e o grau de totalitarismo que haja empiricamente.

A segunda observação diz respeito ao fato de que, mesmo nos regimes democráticos, elementos autoritários e até ilegítimos podem se fazer presentes, sem necessariamente se poder falar em ruptura da democracia. Aliás, faz parte da natureza específica do jogo democrático a pretensão de manter o autoritarismo sob regras, já que, pensando em termos racionais, seria excessivamente dispendioso e até indesejável democratizar tudo, no sentido de lançar todo exercício de vontade e toda decisão no âmbito da esfera pública, da fala coletiva, na busca do consenso ou do voto.

Entretanto, este aspecto específico e contraditório da relação entre liberdade e democracia poderá sempre ser legitimamente colocado em causa, sendo esta possibilidade – a da discussão sobre a regra, sua permanência ou sua alteração – aquilo que será o critério aferidor da condição democrática. Eis que surpreendemos, nesse ponto, algo importante para o objeto deste trabalho: os conflitos e contradições da democracia fazem parte do jogo democrático, sob estrita (porém ampla) condição de se estabelecerem como comunicação.

As liberdades fundamentais de expressão, de opinião e de negociação de sentidos para a ação são, pois, elementos fundamentais, caracterizadores do regime democrático. Tais liberdades podem estar presentes apenas parcialmente e em situações sociais específicas, sem caracterizar ruptura do regime democrático. Entretanto, sua ausência, ainda que parcial e limitada, pode implicar, neste caso, a inexistência de uma democracia plena e sólida.

É esse caráter relativo e relacional dos processos comunicativos na sociedade, aquilo que obriga o esforço teórico a pensar, como fizeram inúmeros autores, em “graus” de democratização, a partir das medições das condições de liberdade nos países em análise. Para os efeitos deste trabalho, pela mesma razão fala-se aqui em “gradiente de democraticidade”, observando-se a democracia como processo,

adotando-se a vertente qualitativa como método e se sugerindo a comunicação como categoria aferidora da democracia ou da democratização.

### Comunicação como política pública

Pensada a comunicação como modo de ser da democracia e como garantia para o regime democrático, parece ter ficado clara a pretensão teórica deste trabalho: conferir a centralidade devida à comunicação, no trato das questões políticas, a partir do reconhecimento de que, em grande sentido, fazer política é fazer comunicação – fato que tem se tornado cada vez mais importante, quanto mais as tecnologias de comunicação penetram o cotidiano das pessoas e instituições. Espera-se igualmente ter ganho clareza a percepção de que esse axioma se torna ainda mais relevante, quando a temática política é a democracia, já que os vínculos deste regime com os processos de circulação da linguagem parecem ser muito mais fortes do que o são em outras formas de governo.

A sequência a esta linha de raciocínio é, então, a análise das responsabilidades institucionais do Estado e da sociedade política com as ações de comunicação. Se o vínculo da comunicação com a atividade política é assim tão extenso e profundo, torna-se consequência das mais simples esperar que as instituições democráticas – prioritariamente a estatal – assimile e assumam responsabilidades para com a preservação e o aprofundamento das bases comunicativas do regime democrático. Em outras palavras, exige-se o desdobramento institucional na forma de políticas públicas de comunicação.

A verdade, contudo, é que praticamente não existem políticas públicas de comunicação no Brasil e o próprio pensamento a respeito é muito recente, no país. Na realidade, é possível ir até mais além: a comunicação não é pensada por políticos e governantes na qualidade de uma política pública. Eis o motivo pelo qual se formula aqui o último corolário, que defende justamente essa qualidade. Comunicação é política pública e, como tal, deve ser pensada dentro da própria razão do Estado.

Há vários modos de se fazer isso. O que parece ser o mais claro e direto é pensar as diferentes concepções que os políticos, formuladores das políticas públicas, fazem do Estado, tomando como critério os resultados em termos de objetivos políticos, de cada uma dessas concepções. Nesse sentido, a imagem de um Estado pode ser:

- a) **Adversário.** Trata-se do modo de ver o Estado, quando imperam os regimes totalitários e opressores. A herança brasileira de concepção do Estado, mesmo nos períodos democráticos, é bastante semelhante a esta, embora, neste caso, outras visões se façam presentes, de forma mais complexa. No Brasil, a herança colonial muito próxima parece ter construído uma aceção da instituição estatal como lugar de exploração e opressão, ante a qual é imperioso resistir, forma de pensar que talvez tenha contribuído para gerar o velho adágio latino-americano: “¿Hay gobierno? Jo soy contra”.

O Estado, visto como adversário, tem em si um único papel: o de gerar poder, capacidade suficiente de controle social, capaz de sustentar sua hegemonia, de forma violenta, se necessário. A idéia de opressão e seu oposto, a resistência, pacífica ou armada, é o fundamento desse modelo de Estado.

No campo da comunicação, as políticas específicas são igualmente repressivas: atuam no sentido de silenciar as oposições e determinar os conteúdos e formas dos processos e organizações de mídia. A comunicação neste sentido é muito mais um risco, a ser evitado e controlado, do que algo que se pareça de fato com uma “política de comunicação”.

**b) Instrumento para alcançar outros fins.** Trata-se de um modelo estratégico-instrumental de Estado, mas, não no sentido sistêmico da palavra, de uso da instituição e de suas estruturas como meios para se alcançar os fins do Estado, que seria um modelo de tipo gerencial. Visto como instrumento para alcançar outros fins, a idéia é a de que os fins não são os do Estado, nem os da sociedade, e sim outras finalidades, de natureza privada e nem sempre cabíveis dentro das regras éticas e legais.

O Estado visto como instrumento desta forma é o Estado cujas políticas terminam por gerar exploração e corrupção. Visto como terra de ninguém, a instituição estatal é percebida como zona onde os impostos se transformam em dinheiro destinado a saques, pelos grupos de poder que o dominam. Qualquer semelhança destes elementos descritivos com realidades como a brasileira pode não ser mera coincidência.

No plano da comunicação, este tipo de Estado é gerador de ideologia, em seu sentido forte, como “falsa concepção da realidade”. As ações e políticas de comunicação assim movimentadas visam sempre construir artificialmente a imagem dos governos, a fim de evitar que o uso arbitrário da instituição converta-se em escândalos e visibilidade pública da corrupção.

**c) Prestador de serviços ou parceiro funcional.** Trata-se do Estado gerencial ou administrativo, e assim visto, como campo de negociações de compra e venda de serviços estatais pelas organizações privadas, e fornecedor de bens e serviços públicos. Num quadro de democracia e ausência de corrupção elevada, este é o modelo que costuma prevalecer no meio político.

Percebido desta forma, o Estado adquire uma imagem dupla: a de cliente dos fornecedores privados de insumos e a de fornecedor dos cidadãos vistos como clientes. Em ambos os casos, a idéia que prevalece é a de que a instituição estatal viabiliza negócios e atende necessidades e demandas da sociedade.

As políticas de comunicação do Estado parceiro são usualmente ações de propaganda, destinadas a vender a imagem do governo e de seus serviços, como argumento de legitimação da gestão, frequentemente orientada para garantir ao grupo político instalado no poder a maximização das chances de vitória eleitoral, no próximo pleito.

**d) Lugar de afirmação e produção da cidadania.** Trata-se do que se poderia denominar Estado cidadão. Este modelo evidentemente não exclui o anterior, sendo muito comum que a atuação do Estado como parceiro possa ser analisada pelo viés da cidadania, para aferir até que ponto os direitos são respeitados, no instante mesmo em que serviços são prestados à população. Um Estado clientelista, por exemplo, parece-se muito com o modelo “b”, mas pode ter boa parte da visão concernente ao modelo “c”; entretanto, não tem como haver resquícios relevantes deste modelo “d”.

Este Estado, à diferença dos demais tipos, realiza um tipo de política absolutamente especial: produz comunicação. Ao direcionar suas ações e relações para a valorização da cidadania, torna-se uma instituição protetora das liberdades e orientada para a obediência estrita à vontade do cidadão.

Para isso, políticas devem ser desenvolvidas no sentido de ampliar ao máximo as zonas de percepção e contato da população, devolvendo a ela condições de atendimento e realização, não apenas no campo dos serviços públicos, mas também no âmbito da organização social, do respeito rigoroso aos direitos humanos e da manutenção dos canais de diálogo dos grupos e instituições sociais entre si e destas com o próprio Estado.

Numa rápida síntese, voltada para o desenvolvimento do pensamento da comunicação como política pública, esta pode ser categorizada, nos diferentes modelos de Estado citados, como

- a) Estado como adversário (totalitário): A comunicação é risco a ser evitado e repressão para eliminação da oposição e alinhamento da mídia ameaçada de sobrevivência. O objetivo é não haver comunicação não permitida. O principal meio de comunicação é o aparato da política, legal ou secreta.
- b) Estado como meio para outros fins (instrumental): A comunicação é instrumento de exercício de poder e de conversão ideológica. O objetivo é produzir a hegemonia da informação pretendida. O meio principal de comunicação é estabelecer uma relação com as instituições de mídia, por meio da qual se possa comprar/produzir o consenso midiático.
- c) Estado como prestador de serviços (gerencial): A comunicação é meio de propaganda, voltada para a produção da imagem favorável. O objetivo neste caso é posicionar a administração na mídia, razão pela qual não é raro encontrar-se este modelo de Estado praticando as mesmas políticas de comunicação do modelo anterior.
- d) Estado como lugar da cidadania (comunicativo): A comunicação é condição de relacionamento e accountability. O objetivo é comunicativo, no sentido pragmático: obter participação e produção da opinião. Produzir esferas públicas, portanto, uma vez que é a esfera pública, com sua amplificação cada vez maior dos relacionamentos, sob a proteção do Estado, é o meio de comunicação politicamente mais adequado e eficiente, para garantir a permanência e a longevidade do Estado democrático e cidadão. Até porque a multiplicação as esferas públicas, no entorno do Estado, é justamente o que pode fornecer um profundo enraizamento dessas esferas – e, portanto, dos sujeitos de cidadania que dela fazem parte – nos órgãos estatais, custodiando-o e contribuindo para determinar as políticas públicas.

Nesse sentido, uma política de comunicação consistente com o modelo cidadão de imagem do Estado é uma política que configure, pelo menos, uma política pública específica, na qual os objetivos sejam, entre todos aqueles que configuram a cidadania participativa, em seu aspecto tanto “temático”, quando “pragmático”, visando a produção do máximo de comunicabilidade. No limite, trata-se de criar uma situação social, política, cultural e administrativa que favoreça a inversão da lógica do poder e do controle, na relação entre Estado (instituição por excelência de poder) e sociedade.

### Referências Bibliográficas

HABERMAS, J. (1981) *Teoría de la acción comunicativa* V. I. Madrid : Taurus, 1984.

HABERMAS, J. (1981a) *Teoría de la acción comunicativa* V. II. Madrid : Taurus, 1987.

THOMPSON, John. (1998) *A mídia e a modernidade: uma teoria social da mídia*. Petrópolis, Vozes.

SANTOS, Boaventura de S. (1995) *Pela mão de Alice: o social e o político na pós-modernidade*. São Paulo: Cortez, 1996.

WEBER, Max. (1921) *Economia e sociedade: fundamentos da sociologia compreensiva*. Brasília: Edunb, 1991.

RODRIGUES, Adriano. (1990) *Estratégias da comunicação: questão comunicacional e formas de sociabilidade*. Lisboa: Presença.

O'DONNELL, Guillermo. *Teoria democrática e política comparada*. Dados, vol. 42, n. 4, Rio de Janeiro, 1999. [http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0011-52581999000400001&lng=en&nrm=iso&tlng=pt](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0011-52581999000400001&lng=en&nrm=iso&tlng=pt) (acesso em 18/01/2011, às 22h20)

SCHUMPETER, Joseph. (1942) *Capitalism, Socialism and Democracy*. New York, Harper, 1975.

PRZEWORSKI, Adam et alii (1996) What Makes Democracies Endure? In: *Journal of Democracy*, vol. 7, nº 1, pp. 39-56.

DIAMOND, Larry; LINZ, Juan J.; LIPSET, Seymour M. (1990) *Politics in Developing Countries. Comparing Experiences with Democracy*. Boulder, Co., Lynne Rienner Publishers.

SARTORI, Giovanni. (1987) *The Theory of Democracy Revisited*. Chatham, Chatham House Publishers.

# Bourdieu, Baudrillard e Bauman: O Consumo Como Estratégia de Distinção

## Daniel Gambaro

Graduado em Comunicação Social – Rádio e TV pela Universidade Anhembi Morumbi. Mestre em Meios e Processos Audiovisuais pela ECA/USP. Professor da Escola de Comunicação da Universidade Anhembi Morumbi e pesquisador de rádio. E-mail: dgambaro@anhembimorumbi.edu.br

**Resumo:** A partir de três textos de Bourdieu, Baudrillard e Bauman, o presente artigo pretende refletir sobre a evolução do consumo econômico e cultural como forma de distinção entre as classes sociais no decorrer do século 20. Serve como exercício de análise de pontos em comum entre esses autores, em suas reflexões sobre os usos e posses de objetos e crítica à definição dos status social. Parte-se da premissa que cada texto representa um momento diferente na fase de aceleração ditada pelo capitalismo: da distinção entre classes baixa, média e alta nas esferas produtivas e de consumo, à manutenção de um *status quo*, resultado de práticas de consumo de um momento de alta obsolescência dos produtos, tanto técnicos como culturais.

**Palavras-chave:** Consumo, distinção, classe social, modernidade líquida

**Abstract:** The present article intends to discuss on the evolution of the economic and cultural consumption as means of distinction among social classes during the 20th century, using as basis three texts from Bourdieu, Baudrillard and Bauman. It actually is an exercise of analysis of the converging points between the three theorists, which can be found on their debates about the uses and possession of objects and critics to the definition of the social status. The proposed text has as initial premise that each text represents a different moment on the phase of acceleration imposed by the capitalism: from the distinction between the lower, middle and upper classes on the production and consumption spheres, to the maintenance of the *status quo* resulting of consumption practices on a momento of high obsolescence of both technical and cultural products.

**Keywords:** Consumption, distinction, social classes, liquid modernity

## Introdução

O presente ensaio tenta fazer aproximações entre três teóricos da sociologia que discutem questões do consumo estratificado em classes sociais. Não se trata, no entanto, de uma visão abrangente sobre a obra desses autores, e sim um exercício de reflexão que parte de três extrações do conjunto de seus livros. Em outras palavras, é um olhar bastante circunstancial sobre apenas alguns pontos das teorias de Pierre Bourdieu, Jean Baudrillard e Zygmunt Bauman.

Os textos que aqui serviram de referência analisam principalmente o comportamento da classe média: da motivação das escolhas, do gosto, às conseqüências do consumo realizado por determinado estrato social. Os pontos convergentes e divergentes nos textos escolhidos desses teóricos serão delineados, enquanto tentamos definir um caminho que mostre a evolução do consumo de

objetos como elemento de distinção social e símbolo de pertencimento a grupos sociais.

Temos que diferenciar, no entanto, as abordagens proporcionadas por cada autor. Em *Gostos de classe e estilos de vida*, Pierre Bourdieu parece lançar um olhar mais panorâmico sobre a construção do gosto da classe média. Sem ter um caráter histórico, o texto aborda o momento de emergência de uma classe “pequeno-burguesa”, composta por trabalhadores de outras áreas que não as fábricas. Assim, coloca em comparação com essa classe média as classes alta e baixa, e como os diferentes modos de aquisição de cultura – o gosto estético, principalmente – são resultado de gostos próprios das classes, local onde as escolhas são também constituintes de diferenciação.

Jean Baudrillard, em *Função-signo e lógica de classe*, percorre caminho análogo, porém sem olhar diretamente para esse momento de emergência da classe média. Baudrillard acresce à discussão elementos que se aproximam da semiologia, ao tentar definir os diferentes significados que os objetos assumem de acordo com a classe social estudada. Assim como em Bourdieu, encontramos o consumo material como elemento diferenciador, ou, mais que isso, de exclusão.

Podemos afirmar que o terceiro texto, *A cultura do lixo*, de Zygmunt Bauman, vem atualizar e complementar essas reflexões quando colocamos os três escritos lado a lado. Bauman é um sociólogo da atualidade, que olha para a modernidade tardia (ou modernidade líquida, para usar o termo dele) com grande realismo e, muitas vezes, com um tom pessimista. O sociólogo polonês observa uma situação estabelecida, em que o consumo deixa de ser meramente um elemento de distinção para ser o elemento de inclusão por excelência: se a modernidade traz vários problemas consigo, o consumo – força motriz do capitalismo – se traveste como única solução (ou única porta de saída). Assim, tudo se torna ainda mais transitório, e conseqüentemente mais descartável.

Levando a análise aqui proposta ao limite, vamos tentar demonstrar como o texto de Bauman, portanto, complementa os outros dois. Na verdade, seguiremos uma trilha em que as bases são lançadas pelos dois primeiros textos: assim, as questões de Bauman são tratadas como percepções da evolução de um estado apontado pelos teóricos franceses ainda em meados do século passado.

### **Bourdieu e Baudrillard: gosto, significado do consumo e estratégias de distinção**

Pierre Bourdieu afirma que o *habitus*, princípio gerador de todas as práticas, reside no gosto individual, mas acaba por se assemelhar entre todos os membros de uma mesma classe: o *habitus* define, portanto, os estilos de vida das classes sociais. Para o sociólogo, é possível identificar então uma repetição nos padrões de escolha dos indivíduos: cada esfera do estilo de vida —uma prática social, um objeto consumido, ou uma propriedade — é representante quase sempre também outra esfera. No limite, pertencer a um grupo significaria excluir tudo o que pertence a outro grupo, e o conjunto de escolhas, que definem o estilo de vida, passa a ser similar a toda uma classe.

Os gostos, assim como as necessidades, variam conforme o nível econômico. Enquanto as classes mais baixas têm como estilo de vida a realização das necessidades básicas do mundo, as classes mais abastadas, que possuem melhores condições de satisfazer essas prioridades, buscam necessidades que, para os menos favorecidos, são luxos irrealizáveis. Esses luxos são objetos de conforto que se tornam necessidade. As práticas realizadas nessas condições se constituem “numa experiência liberada da urgência e na prática de atividades que tenham nelas mesmas sua finalidade” (BOURDIEU, 1983: p.87).

“O estilo de vida das classes populares deve suas características fundamentais, compreendendo aquelas que podem parecer como sendo as mais positivas, ao fato de que ele representa uma forma de adaptação à posição ocupada na estrutura social” [O que encerra uma forma de reconhecimento dos valores dominantes] “O que separa as classes populares das outras classes é menos [...] a intenção objetiva de seu estilo [que] os meios econômicos e culturais que elas podem colocar em ação para realizá-la”. (BOURDIEU, 1983: p.100)

Bourdieu avança em uma crítica ao consumo cultural. Para o autor, as classes médias se distanciam do consumo de uma produção simbólica massiva em busca do que seria uma “arte legítima”. No entanto, na falta de subsídios para compreender as vanguardas artísticas, satisfazem-se em adquirir essas competências (ou parte delas) na escola, nos meios de comunicação ou na vivência de experiências – o que tornaria o conhecimento incompleto. “As diferentes classes sociais se distinguem menos pelo grau em que reconhecem a cultura legítima do que pelo grau em que elas a conhecem” (BOURDIEU, 1983: p.94), isto é, apesar de não *entender* o sentido da obra, essas classes reconhecem que elas são importantes.

“Não basta lembrar, contra o relativismo semi-erudito, que a ‘cultura’ dominada está marcada, de ponta a ponta, pela cultura dominante e pela desvalorização da qual ela é objeto. A própria cultura dominante deve também suas propriedades mais fundamentais o fato de que ela se define, sem cessar, negativamente em relação às ‘culturas’ dominadas” (BOURDIEU, 1983: p.99).

De modo análogo, os membros das classes populares “são também desapossados dos instrumentos de apropriação simbólica das máquinas a que eles servem [os instrumentos de produção]” (BOURDIEU, 1983: p.100), ou seja, não possuem o capital cultural necessário para tomar propriedade sobre os objetos técnicos. As classes populares aprendem na fábrica o respeito por saberes “inúteis e desinteressados” da mesma forma que o aprendem na escola, mas não são detentoras desse conhecimento: vivenciam uma espécie de conformismo dado apenas pelo reconhecimento. São, então, dominadas pelas máquinas e pela classe dominante detentora dos meios legítimos de propriedade – o conhecimento teórico – “e reencontram a cultura como um princípio de ordem que não tem necessidade de desmontar sua utilidade prática para ser justificado” (BOURDIEU, 1983: p.102). A mesma lógica que se aplica aos meios técnicos vale para a obra de arte: esta se legitima a partir do corte entre os detentores dos saberes práticos e do conhecimento teórico, entre a ciência e a técnica.

Já ao tratar da classe média, do pequeno burguês, Bourdieu define uma fronteira na ordem do estilo de vida. Estes possuem uma *boa vontade cultural*, que é uma pretensão de obter um degrau maior de cultura. Por ser uma classe que emergiu daquela popular, resta à classe média *adquirir* a cultura: daí sua preferência pelas artes médias, industrializadas (como Theodor Adorno indica em *A indústria cultural*<sup>1</sup>, o cinema, o rádio e a fotografia ganham, para a burguesia, status de arte em antítese à arte “autêntica”).

Bourdieu alerta que é preciso conhecer os sistemas de classificação e as técnicas de identificação dos símbolos de distinção (social e de classe): desde os bens materiais de maior ou menor qualidade, até os lugares freqüentados, a música consumida, a estação de rádio ouvida, etc. “... índices da ‘classe’, da hierarquia social das pessoas e dos objetos, que define o que se chama bom gosto”. (BOURDIEU, 1983: p.111)

“Essa mistura de gêneros, essa confusão de ordens, essa espécie de bricabraque onde se alinham os produtos legítimos ‘fáceis ou ultrapassados’, fora da moda, desclassificados, portanto, desvalorizados – posto que um símbolo de distinção apropriado com atraso perde tudo o que faz seu valor distintivo – e os produtos

<sup>1</sup>ADORNO, T.W; HORKHEIMER, M.. A indústria cultural: o iluminismo como mistificação de massas. Em: Teoria da Cultura de Massa. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978, pág.164

‘médios’ – do campo de produção em massa, é a imagem objetivada de uma cultura pequeno-burguesa.” (BOURDIEU, 1983: p.112)

A hierarquia social a que Bourdieu se refere não é somente aquela que define estratos amplos como classes alta, média e baixa: dentro dessas estratificações, é possível ainda identificar uma elite, que domina determinado campo de produção artística.

Em resumo, o que mais interessa aqui, entre os apontamentos de Pierre Bourdieu, são as formas de apropriação cultural da classe pequeno-burguesa: ao mesmo tempo em que ela se afasta da conformação e hedonismo das classes populares, tenta se aproximar das classes altas, das vanguardas e do consumo do que é “tradicionalmente bom”. Na ausência de uma competência natural para realizar essa apropriação, o pequeno-burguês acaba frequentando círculos e consumindo objetos mais próximos de sua própria realidade. Importa, também, a atualidade dos objetos e serviços consumidos, pois o velho significa perda de *status*.

Acrescenta-se à discussão alguns pontos levantados por Jean Baudrillard. Como dito anteriormente, este teórico trata em seu texto especialmente do consumo de objetos – bens materiais – como elementos diferenciadores do estilo de vida. Ambos os textos se aproximam, mas é preciso lembrar que Bourdieu aponta, logo no começo de seu texto, que

“O estilo de vida é um conjunto unitário de preferências distintivas que exprimem, na lógica específica de cada um dos subespaços simbólicos, mobília, vestimentas, linguagem ou hexis corporal, a mesma intenção expressiva, princípio de unidade de estilo que se entrega diretamente à intuição e que a análise destrói ao recortá-lo em universos separados”. (BOURDIEU, 1983: p.83/84)

Baudrillard, para falar do consumo na era moderna, afirma que desde sempre o consumo de bens é fruto de uma diferenciação, “é uma função social de prestígio e de distribuição hierárquica” (BAUDRILLARD, 1996: p.10). O valor de troca supera a simples necessidade, o valor de uso, fornecendo a possibilidade de distinção social e de uma ideologia a ela ligada. Assim, o objeto não é somente uma função da necessidade: uma verdadeira análise deve levar em conta os motivos de sua existência, o significado atribuído à troca: “o valor de troca-signo é fundamental” (BAUDRILLARD, 1996: p.10).

De certa forma, Baudrillard se aproxima do conceito de Bourdieu de necessidade básica: o objeto não é simplesmente a satisfação dessa necessidade, é antes o local de uma produção, para satisfazer demandas que surgem (como novas) conforme se ascende na escala social. Assim, é necessário levar em conta não apenas os objetos que uma classe tem em comparação à outra, mas também a quantidade e, mais importante, a *qualidade* desse objeto, sua disposição e qual a o uso final dado a ela.

“Podemos certamente, num primeiro tempo, considerar os objetos em si próprios e a sua *soma* como índice de *pertença social*, mas é muito mais importante considerá-los, na sua escolha, organização e prática, como o suporte de uma *estrutura global* do ambiente circundante, que é simultaneamente uma estrutura ativa de comportamento.” (BAUDRILLARD, 1996: 17)

Nessa perspectiva, Baudrillard aponta que não é possível, portanto, atribuir diretamente um objeto a uma classe social (como fazem as pesquisas analíticas dos produtos). Baudrillard identifica dois grupos: um de *pertença*, que usa o objeto como que por direito adquirido, e o de *referência*, que olha para o primeiro

grupo e tenta se assemelhar ou diferenciar, promovendo daí um jogo de distinção e conformidade. Há necessidade de parênteses: apesar de Bourdieu dizer que as escolhas em uma esfera, em um estilo de vida, refletem as outras, não há contradição com Baudrillard. Baudrillard diz que não é o objeto uma exclusividade de um grupo social, e sim o uso feito por esse grupo. Bourdieu, ao diferenciar as escolhas, as trata como um conjunto que coloca lado a lado bens e usos: deduz-se daí uma série de articulações que, no final, representariam a distinção proposta por ambos os teóricos. No entanto, a perspectiva de Bourdieu torna ocultas certas disparidades e contrastes que ficam mais explícitas em Baudrillard.

Para Jean Baudrillard, os objetos – e os usos a eles atribuídos – são signos de uma pretendida ascensão social, uma necessidade de pertencimento a um grupo. Pela lógica capitalista, essa é a força motriz que permite as realizações e invoca o consumo como elemento de progresso. O teórico, no entanto, alerta que essa busca por mobilidade revestida nos objetos apenas oculta um movimento cíclico que, ao invés de permitir, bloqueia uma real subida na escala social. Os motivos são variados, o que torna necessário centrar a discussão apenas naquele que parece ser mais relevante, especialmente pelo respaldo encontrado no texto de Zygmunt Bauman: a constante renovação dos objetos.

Como Bourdieu avisa, a suplantação de uma necessidade significa a imediata criação de outra que, para um indivíduo em nível inferior da escala social, não passa de um supérfluo, de um luxo. Mas essa criação de luxos se torna ela mesma uma necessidade das classes abastadas, assim como substituir o que está atrasado e velho. Baudrillard envereda pelo mesmo caminho, ao afirmar que a distinção – e a exclusão – ocorre pela renovação dos bens consumíveis supérfluos: se uma classe inferior consegue ter acesso a um bem (objeto, vestuário, uma moda) que era exclusiva de uma classe superior, esse objeto é então substituído. A satisfação da necessidade daquele indivíduo mais abastado é facilmente superada, mas não a da classe inferior. Dessa forma, a moda se torna um fator de inércia social dada a rápida atualização que ela exige, criando a ilusão de mudança e progresso.

Além disso, Baudrillard também indica o modo de aquisição cultural como forma de diferenciação. Usando como exemplo a TV, ele primeiro nota que o simples fato de possuir um aparelho já significa um elemento distintivo. Vamos lembrar que o texto foi escrito em um momento cujo acesso aos aparelhos ainda representava um custo muito alto para certas camadas sociais. Mas, se atualizarmos isso aos dias de hoje, o grau de sofisticação do equipamento, aliado ao design e ao preço, é realmente um elemento de diferenciação.

O que o teórico não deixa de notar é que o conteúdo adquirido também é um elemento de distinção: a classe média, neste caso, usaria a TV como forma de aquisição de conhecimento (como antecipado por Bourdieu), ainda que parcial. “Nas sociedades industriais modernas, raramente o objeto é um puro feitiço: geralmente, o imperativo técnico de funcionamento impõe-se... o valor de uso é, no fundo, um alibi para o valor de troca-signo”. (BAUDRILLARD, 1996: p.40). O que justifica afirmar que o consumo cultural através de um meio de comunicação como a TV tem um duplo significado: qual conteúdo o indivíduo escolhe receber (documentários, novelas, desenhos) e como ele recebe o conteúdo (via cabo, antena, satélite, numa TV simples ou numa TV de última geração).

Em suma, o principal ponto de aproximação entre Baudrillard e Bourdieu fica por conta das estratégias de consumo (de objetos ou de arte) como estratégias também de diferenciação. Se Bourdieu fala de uma cultura “por direito” oposta a uma cultura referenciada, Baudrillard enxerga nos meandros dessa oposição os sinais de embate, se não de uma luta de classe, de uma perspectiva de movimentação, de “progresso capitalista” entre as classes sociais. E, como determinante das diferenças, o objeto pelo qual os significados são adquiridos: para Bourdieu, por exemplo, não importa que as classes alta e média frequentem o teatro, uma vez

que o tipo de aproveitamento, as preferências entre as obras, serão diferentes. O mesmo se daria no consumo dos objetos. E aqui Baudrillard acrescenta bastante, ao afirmar que é importante analisar como cada indivíduo usa o objeto.

Este é o momento propício para trazer Bauman à discussão. Em seus textos, ele indica o grande problema da modernidade líquida como a geração de lixo pela alta obsolescência dos objetos e das pessoas.

### **Bauman e a modernidade líquida.**

Zygmunt Bauman é reconhecido como um dos mais importantes sociólogos da atualidade. Em geral, seus textos tratam do conceito – por ele cunhado – de modernidade líquida: o conceito de infinitude que norteou as ações humanas durante muitos séculos, inclusive na passagem da idade média para a era moderna, começa a desaparecer junto à importância da religião, da família, e de outros sistemas de controle social. A segurança oferecida pelo eterno começou a ser corroída pela modernidade, “quando os seres humanos se puseram a ‘derreter tudo que é sólido’ e a ‘profanar tudo que é sagrado’”. (BAUMAN, 2004: p.119).

Esse desmanche leva à fase líquida da era moderna, em que a vida individual se carrega de importância e passamos a viver uma transitoriedade universal.

“Nada no mundo se destina a permanecer, muito menos para sempre [...] nada é necessário de fato, nada é insubstituível [...] tudo deixa a linha de produção com um prazo de validade afixado [...] A modernidade líquida é uma civilização do excesso, da superfluidade, do refugio e da sua remoção”. (BAUMAN, 2004: p.120).

Temos, aqui, um paralelo importante com Baudrillard, quando ele fala da superfluidade dos objetos

“... os objetos [supérfluos, decorativos] nunca se esgotam naquilo para que servem, e é neste excesso de presença que ganham a sua significação de prestígio” (BAUDRILLARD, 1996: p.12)

“Os setores de vestuário, aparelhos domésticos, automóvel, apartamento obedecem todos atualmente a normas de renovação acelerada, mas cada um segundo o seu ritmo – variando, aliás, a obsolescência relativa conforme as categorias sociais.” (BAUDRILLARD, 1996: 18)

Ao analisar a contemporaneidade, Bauman nota que vivemos um ritmo vertiginoso de renovação, que envelhece os objetos mesmo antes deles saírem da fábrica: tudo tem data de validade afixada. E isso vale tanto para os objetos como para um movimento cultural, uma obra de arte, uma relação comercial, ou entre países, e mesmo uma relação amorosa.

“O ritmo vertiginoso da mudança desvaloriza tudo o que possa ser desejável e desejado hoje, assinalando-o desde o início como o lixo de amanhã, enquanto o medo do próprio desgaste que emerge da experiência existencial do ritmo estonteante da mudança instiga os desejos a serem mais ávidos, e a mudança, mais rapidamente desejada...” (BAUMAN, 1996: p.135)

Segundo o teórico polonês, usamos os mais variados recursos para acelerar as satisfações das necessidades. O crédito financeiro, por exemplo, como uma ferramenta que permite conseguir mais rapidamente o que se deseja. O ponto nevrálgico da discussão é que essas necessidades não são outras senão aquelas

criadas pelo capital, e elas são renovadas no mesmo ritmo alucinante em que são satisfeitas. Quando os nascimentos de desejos são abreviados, e o tempo até sua satisfação também se torna mais curto, o resultado é que “abreviam o tempo de vida dos objetos de desejo, ao mesmo tempo que suavizam e aceleram sua viagem em direção à pilha de lixo”. (BAUMAN, 1996: p.137/8). É sobre essa superfluidade que trata também Baudrillard, escrevendo no período que seria o princípio dessa forte aceleração que vivemos de meados ao final do século XX. Nesse caso, o fútil e o funcional se confundem: o design passa a ditar as regras de construção dos objetos, a moda torna-se um elemento fundamental, e o supérfluo ganha status de primeira necessidade.

“...o objeto funcional aparenta ser decorativo, reveste-se de inutilidade ou dos disfarces da moda – o objeto fútil e gracioso carrega-se de função prática... estaríamos perante um simulacro funcional, por detrás do qual os objetos continuariam a desempenhar seu papel de discriminantes sociais” (BAUDRILLARD, 1996: p.13).

Para Bauman, viver na modernidade líquida significa não ter hábitos, não estar preso a passados e ter ‘identidades mutáveis’, que podem ser ‘trocadas’ quando em desuso ou fora de moda. A cultura líquido-moderna é uma cultura do desengajamento, da descontinuidade e do esquecimento, que deixa para trás o saber e a acumulação. Não há espaço para ideais. E, mais intrigante, manter-se atualizado, não ser redundante, é o único modo de se manter afastado do caminho ao lixo. Ter o último produto, a última moda, assistir ao que todos assistem, considerar belo aquilo que a maioria gosta, são atitudes comuns na era líquido-moderna para combater o medo da rejeição. Ou, como diria Bourdieu:

“Afirmção de um poder sobre a necessidade dominada, [o estilo de vida] encerra sempre a reivindicação de uma superioridade legítima sobre aqueles que, não sabendo afirmar esse desprezo pelas contingências no luxo gratuito e no desperdício ostentatório, permanecem dominados pelos interesses e as urgências mundanas” (BOURDIEU, 1983: p.88)

Para Bourdieu, as classes mais abastadas, que há muito já superaram as necessidades mundanas, usam o consumo de supérfluos como elemento de distinção e distanciamento social; para Bauman, isso é uma forma de combater o medo de rejeição por usar algo que já é ultrapassado. Para Baudrillard, “a inovação formal em matéria de objetos não tem como fim um mundo ideal dos objetos, mas um ideal social – o das classes privilegiadas, e que é o de reatualizar perpetuamente o seu privilégio cultural” (BAUDRILLARD, 1996: p.31). Em nota o autor afirma que... “a inovação técnica – real – não tem como fim uma economia real, mas sim o jogo da distinção social” (BAUDRILLARD, 1996: p.33); para, então, terminar no lixo.

### **Digressões finais**

Jean Baudrillard se pergunta se não estariam algumas classes destinadas à salvação pelo consumo, em substituição à salvação pelo domínio dos meios de produção, enquanto as classes abastadas caminham para o local da responsabilidade, de decisão econômica e política. O autor se pergunta ainda se algumas classes não estariam votadas a alcançar a salvação nos objetos – uma moral dos escravos em oposição a uma moral dos senhores.

“... é absurdo falar de uma ‘sociedade de consumo’ como se o consumo fosse um sistema de valores universal, próprio de todos os homens, uma vez que fundado na satisfação das necessidades individuais. Na verdade, trata-se de

uma instituição e de uma moral e, a este título, em qualquer sociedade passada ou futura, de um elemento da estratégia de poder”. (BAUDRILLARD, 1996: p.33)

Assim como Baudrillard, Bourdieu analisa o jogo de poder – especialmente na esfera cultural, em que as práticas de aquisição interferem até mesmo nos significados das obras e das artes. “Ainda que se manifeste como universal, a disposição estética se enraíza nas condições de existência particulares... ela constitui uma dimensão, a mais rara, a mais distintiva, a mais distinguida, de um estilo de vida” (BOURDIEU, 1983: p.120/121).

É interessante notar que Bauman, escrevendo cerca de 50 anos depois, delega a um segundo plano as relações de luta de classe: ele trata a diferenciação e distinção como geradores de exclusão. O autor, no entanto, não fornece caminhos possíveis: sua crítica, que se baseia essencialmente no consumo desvairado, apenas aponta os novos modos de vida da humanidade.

Se encararmos o texto de Bauman como uma atualização conceitual dos outros dois escritos, percebemos que o mero consumo de bens simbólicos e materiais se tornou menos, hoje, elemento de distanciamento entre as classes alta e média. Na verdade, ambas comporiam esse núcleo que luta para se reciclar, para não se tornar redundante – a redundância é local por excelência dos menos favorecidos, dos pobres. Os usos atribuídos aos objetos, esses sim, e a velocidade de troca, se tornaram os verdadeiros definidores do pertencimento a uma elite, da inclusão. A luta de classe, de ascensão na cadeia (proposta em Baudrillard) se tornou uma luta (da classe média principalmente) para não virar refugo, para não ir parar na lata do lixo da modernidade.

### Referências Bibliográficas

BAUMAN, Zygmunt. *A cultura do lixo. Em: Vidas Desperdiçadas*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2004, pág.117-164.

BAUDRILLARD, J. Função-signo e lógica de classe. Em: *A Economia Política dos Signos*. São Paulo: Editora Martins Fontes, 1996. Pág. 9-49.

BOURDIEU, Pierre. Gostos de classe e estilos de vida. Em: ORTIZ, Renato (org). *Pierre Bourdieu: Sociologia*. São Paulo: Ática, 1983. pag. 82-121

# Narrativas em Rede e Articulações Discursivas nas Interfaces Contemporâneas<sup>1</sup>

## Mariana Tavernari

Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais da Escola de Comunicações e Artes da USP. Bolsista CAPES.  
E-mail: mddt@usp.br

<sup>1</sup>Uma primeira versão deste artigo foi apresentada no XV Encontro Nacional da Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual (Socine), realizado no Rio de Janeiro em setembro de 2011.

**Resumo:** O artigo versa sobre as formas narrativas nas mídias digitais, articuladas às transformações de ordem discursiva e aos regimes socioimagéticos na contemporaneidade e engendradas por gêneros emergentes. A partir da rede como modelo conceitual de conectividade, vértice do jogo de pluralidades semânticas, e de suas particularidades imersivas e interativas, são problematizados os processos de agenciamento e as facetas da interface na rede, buscando compreender os modelos binários e dicotômicos que sustentam os percursos teóricos do conceito de narrativa.

**Palavras-chave:** narrativa; rede, comunicação; audiovisual; discurso.

**Abstract:** The article deals with narrative forms in digital media, linked to discursive transformations and to the contemporary socioimagetics schemes engendered by emerging genres. From the network as a conceptual model of connectivity, vertex of the plurality of game semantics, and immersive and interactive particularities are problematized the agency processes and the facets of the network interface, in order to comprehend the binary and dichotomic models that support the narrative concept.

**Keywords:** narrative, network, communication, audio-visual; discourse.

A relação entre os agenciamentos interativos e a relevância da iconicidade nos ambientes digitais integram os regimes socioimagéticos vigentes na contemporaneidade, determinando condições de circulação, percursos de sentido e deslocamentos narrativos nas redes. Contudo, não apenas as narrativas são deslocadas no fluxo das tramas e enredos na rede, mas também as formas de conceber a narrativa, no percurso teórico da Comunicação e dos estudos de cinema, principalmente: vista tanto como um espelho das imagens especulares que, juntas prôpoem um caminho e uma história, como um conjunto de enunciados, afirmados por alguém ou algo, os modos de conceber e pensar a narrativa revelam os meandros históricos desses conceitos.

Assim, propõe-se ir além das perspectivas do texto narrativo, daquele que traz o mundo à mente, populando-o com agentes inteligentes (os personagens) que participam das ações e dos acontecimentos narrados. Ultrapassando essa visão condicionada à Linguística e à Crítica Literária, passamos a interpretar a narrativa como uma representação mental de eventos conectados.

As narrativas em rede impõem-se também como uma rede implícita de narrações, formada por nós de posições enunciativas e ações em dimensão temporal que formam laços de sociabilidade colaborativa. As metáforas de rede e

de rizoma (Deleuze & Guattari, 1995: 23) atuam como um modelo conceitual de conectividade que aplicado aos sistemas sociais designa um conjunto de atores (pessoas, instituições ou grupos) e conexões (interações ou laços sociais).

Tanto como narração diegética, ou seja, o ato de contar a alguém que algo aconteceu, quanto como narração mimética, ato de mostração (Bordwell, 1985), propõe-se investigar quais as formas de combinação dessas formas para a construção de um dispositivo metodológico de análise. Trata-se de analisar a relação entre os processos de imediação e hipermediação (Bolter & Grusin, 2000) na rede e as facetas empregadas no desejo de atingir e representar o real, se miméticas (como no Second Life) ou diegéticas (como nos blogs). Um caminho pela cultura da interface (Johnson, 2001) e da simulação, sugerindo uma sensibilidade cultural e social baseada nas formas de agenciamento coletivas e procedimentais.

Buscamos, assim, observar os mecanismos de instalação das narrativas digitais para além do hipertexto, uma trama de textos interligados marcados pela pluralidade semântica, perspectiva sustentada por um imaginário do descentramento do sujeito, pregnante nos discursos pós-estruturalistas. Atravessando o mundo diegético que impera nos estudos da narratividade, estudar as narrativas em rede a partir das articulações discursivas implica em compreender o discurso não apenas como a dimensão material formal dos textos, mas como um conjunto de enunciados permeados por ideia comum, um fio condutor que o atravessa, demarcando campos do saber e planos epistemológicos, históricos e ideológicos.

Considerando que a circulação desses enunciados ocorre por meio de um processo de composição no qual intervêm coletivos sociotécnicos, o artigo busca compreender algumas especificidades das narrativas em rede considerando suas características, tais como a interatividade, a multiplicidade de canais semióticos, a volatividade do signo e a multimodalidade, entre outros. Na confluência das narrativas em rede analisadas a partir das tramas discursivas emergem as interfaces contemporâneas, vetores pelas quais são plasmadas as relações de agenciamento operadas pela técnica. Assim, esse texto desenvolve-se a partir dessa tríade: as articulações discursivas das narrativas em rede, por meio das interfaces contemporâneas.

### **Em busca dos conceitos de narrativa**

Pontos fundantes do conceito de narrativa sugerem a ideia de uma reconstrução sígnica marcada pela dualidade entre a trama (o modo como a história é contada) e a história (ou seja a ordem de como realmente os fatos aconteceram), implicando em relações de causa e efeito e independento de questões relativas à ficção. A noção de narrativa está fortemente apoiada na existência de um ator – indivíduo, personagem, actante – a partir do qual a sucessidade acontece. Ela cria um mundo e o povoa com personagens e objetos, facultando ao interator a construção dessa representação. Contraposta a outras, essa definição de narrativa revela-se uma visão condicionada à materialidade textual da mensagem: a recriação de um espaço e um tempo por meio de debreagens e embreagens enunciativas. Apenas vemos o mundo enquanto está colocado narrativamente, ele só se torna plausível à medida em que as histórias são contadas. E as maneiras de contar histórias mudaram ao longo da História, conforme deslocavam-se as mediações entre o homem e a técnica.

Tomando as TICs como condicionantes das narrativas em rede na contemporaneidade – e desviando, assim, de uma perspectiva determinista da tecnologia –, uma das maiores heranças macluhianas nas Ciências da Comunicação refere-se ao modo como as propriedades intrínsecas do meio afetam e modelam as formas e experiências narrativas, ou seja, sua substância semiótica e seu modo

de transmissão (Ryan, 2004: 19). Esse condicionamento também abordado por referenciais teóricos diversos: enquanto construto cognitivo, a narrativa em rede é tratada não apenas como uma forma de posicionamento existencial, mas como um conceito que aborda as operações mentais operadas a partir do contato com a interface das mídias digitais. Nessa abordagem, a chamada experiência do usuário traduz também a noção de literacia, ou seja, as interpretações e compreensões que o usuário faz da mensagem codificada digitalmente.

Próximo desse, a partir do conceito existencial de narrativa as mídias digitais são tratadas como um dispositivo a partir do qual operações de subjetivação e identificação são operadas, de forma a emergir todo um aparato que dê conta de manifestações características da contemporaneidade, como o fenômeno dos blogs íntimos, por exemplo. Localizado espaço-temporalmente e inserido na contextualidade do ciberespaço, um *blog* permite aos humanos lidar com o tempo, com o destino e a mortalidade, criando e projetando identidades.

A partir dessas diversas abordagens, são observadas essencialmente duas perspectivas distintas: a primeira, mais relacionada aos aspectos linguísticos, e a segunda, aos seus aspectos imagéticos. A linguagem verbal parece ser o suporte semiótico ideal para a narrativa, como ato textual de representação, se pensada apenas em termos enunciativos. No entanto, se incorporadas noções relacionadas à cognição, a narrativa passa a ser definida também como imagem mental, passível de construir representações.

Em termos linguísticos, “sustentada pela linguagem articulada, oral ou escrita, pela imagem, fixa ou móvel, pelo gesto ou pela mistura ordenada de todas estas substâncias” (Barthes, 2008: 19), independente do tipo de suporte em que está apoiada, a narrativa é constitutiva do humano, assim como a capacidade de criar representações, articulando sucessões de eventos e recriando um espaço e um tempo diegéticos genuínos. Essas duas perspectivas que balizam o conceito operam também nos principais planos teóricos dos estudos das formas narrativas digitais, marcando seus deslocamentos, em função tanto das pesquisas sobre as redes, incorporadas aos estudos das mídias digitais, quanto dos aprofundamentos teóricos que levantam a questão da ausência de linearidade narrativa, suplantada pelo hipertexto.

Ambas as visões sustentam, portanto, tanto as visões míticas incorporadas pela indústria do entretenimento, do Marketing, da Publicidade e mesmo do Jornalismo, quanto o arcabouço teórico metafórico impregnado ao campo da cibercultura:

Considerando que desenvolvedores de software adaptam os conceitos de narrativa para o mundo dos negócios em uma transferência metafórica, os teóricos da comunicação invocam os “mitos da narrativa” para promover formas literárias ou de entretenimento da textualidade digital. Esses mitos, que apresentam uma representação idealizada do gênero que descrevem, convocam a imaginação do público, mas também representam objetivos impossíveis que levantam falsas expectativas (...) o mito do Aleph e o mito do Holodeck (Ryan, 2001).

O primeiro, fazendo menção ao conto de Jorge Luis Borges, publicado em 1949 que idealiza um elemento do tamanho de uma noz que poderia conter todas as histórias e acontecimentos do mundo, sustenta parte dos estudos que clamavam pelo potencial que as mídias digitais teriam de maximizar o hipertexto, como uma máquina que incorporasse a capacidade de somar todas as possíveis narrativas, legando ao interator o poder de construir a história. O segundo, um aparelho de Realidade Virtual da série Star Trek, abre caminho para materializar as máquinas de Realidade Virtual como instrumentos para narrativas multissensoriais.

### **Narrativas em rede: Aleph**

O intercâmbio dialógico entre as narrativas já caracterizava a forma como eram articulados o registro dos acontecimentos em torno dos actantes. As narrativas em rede exploram os limites da narrativa, fazendo com que o conceito seja muitas vezes confundido com o de linearidade e continuidade. No entanto, uma narrativa mesmo dispersa e pouco coesa continua sendo caracterizada como uma narrativa (Abbott, 2002: 34).

Dois operadores conceituais disseminados entre autores que tratam da narratividade, como Bordwell (1985), ajudam a entender quais os limites da narrativa: trama e estória. Como uma transação que envolve eventos sequenciais (uma estória) e seu modo de representação (trama, discurso narrativo ou como a estória é contada) – linear ou não – e a audiência. A trama é extremamente maleável, pode ser expandida, contraída, avançar e retrain. A estória pode levar dias, meses, anos, pode ser ficcional ou não.

Para Santaella (2004: 49), a digitalização permite (no entanto, não é condição única) a organização reticular dos fluxos informacionais em arquiteturas hipertextuais, que rompem “a linearidade em unidades ou módulos de informação. Nós e laços associativos são a base da sua construção das molduras que consistem em geral daquilo que cabe em uma tela” (Santaella, 2004: 49). Ele é, claramente, formado por textos multimodais, em que se conjugam códigos fortes e fracos (Groupe  $\mu$ , 1993) de forma a apontar a uma difícil fragmentação dos enunciados em unidades analisáveis.

A digitalização condiciona, portanto, uma nova forma de construir estórias. Permite novas composições de tramas, novas interlocuções entre a sucessão dos acontecimentos e a forma como são contados; em função dessa multiplicidade e liberdade creditada ao autor, muitas vezes ouvimos a seguinte conclusão: as narrativas em rede desafiam a noção de uma ordem narrativa. Mas a ideia de linearidade já estava colocada em discussão a partir da noção de trama: as estórias sempre foram remontadas na mente do espectador ativo (Bordwell, 1985).

A ausência de linearidade não deve, portanto, ser considerada um aspecto determinante da narrativa. A flexibilidade e a ruptura da linearidade a partir da digitalização das informações não seria suficiente para caracterizar as narrativas em rede. Mais do que a ruptura da coerência, os limites da narrativa na contemporaneidade exploram uma nova dimensão teórica a que devem ser elevadas as tramas da representação da relação entre sujeito e objeto: não mais o hipertexto deve ser tratado como um agenciador das novas formas de contar histórias, mas revela-se uma diferente forma de pensar o próprio hipertexto, para além do determinismo tecnológico, e agora inserido em um contexto rizomático. Assim, para além das formas narrativas em um meio fragmentado – linearidades no hipertexto –, impera pensarmos em um contexto mais abrangente da narrativa, agora relacionado às novas configurações do sujeito na contemporaneidade.

### **Narrativas em rede: Holodeck**

Uma diferente forma de relação mediada por meio da interface busca suspender, justamente, a existência da interface das mídias digitais, que opera como uma ponte entre o artefato tecnológico e o ambiente externo, de onde partem as operações de navegação. Esse aspecto de mediação também aparece na definição de Johnson (Johnson, 2001: 14): de forma simples, a palavra interface remete ao software que dá forma à interação entre o usuário e o computador.

A interação homem-máquina sofre alterações desde o nascimento do primeiro computador. O primeiro paradigma de interface está apoiado na ideia de linha de comandos em uma tela, que poderiam ser alterados com a interação humana.

Esse paradigma ainda dependia de conhecimentos de complexas linguagens de programação pelos usuários. Com o surgimento do mouse, em 1968, e das janelas dos navegadores, predomina o paradigma da área de trabalho, em que a interface simula ações do mundo real por meio de uma representação icônica de objetos do cotidiano: arquivos, pastas, mesas etc.

Essa suspensão, idealizada a partir dos dispositivos de realidade virtual, presume a imersão e a simulação de um tempo e um espaço reais, mimetizados. Aparatos de Realidade Virtual são aqueles que simulam, por meio de computação gráfica, uma experiência perceptiva que imita o mundo real. No mundo da revolução digital, as diversas ferramentas de simulação de realidade virtual hoje materializam a retórica da Realidade Virtual (RV), substituindo um ideal cibernético da Inteligência Artificial (AI), do visionário Alan Turing, nos anos 50. Bolter e Grusin (2000: 162) explicam que os entusiastas têm na interface perfeita aquela na qual o usuário, com um aparelho acoplado à cabeça, sente como se tivesse ultrapassado a janela abertiniana para um mundo de computação gráfica, compreendendo a realidade virtual como o próximo passo no caminho pela busca de um meio transparente.

### **Processos de agenciamento em rede**

A essas duas formas de mediação com as tecnologias da inteligência correspondem também diferentes conceitos de agenciamento, expostos a seguir. O conceito pode ser pensado a partir de diversos aspectos e correntes teóricas: nas abordagens da narratividade, agência é o termo utilizado para caracterizar a capacidade que o personagem tem de agir no espaço e no tempo: “Agenciamento é a capacidade da entidade de causar eventos (se engajar em atos). Personagens são entidades com agência, que geralmente está ligada à capacidade de agir com intenção” (Abbott, 2002: 19).

A partir da perspectiva narrativa, os personagens são entidades marcadas pela especificidade de causar acontecimentos. Conforme as ações acontecem (sejam intencionalmente ou não) são reveladas as diversas facetas do personagem, como suas fraquezas, necessidades, força, caráter, etc. (Abbott, 2002: 19). Apenas por meio dos agenciamentos narrativos é que nos conhecemos como entidades ativas, capazes de agir em determinado espaço e tempo.

O conceito de agenciamento opera principalmente em torno da distinção ou cisão entre personagem ou actante e a ação (que pode ser descrita a partir de um acontecimento no espaço ou no tempo). Ao longo das escolas teóricas da crítica literária, esses dois polos da narrativa, articulados pelo agenciamento, estiveram sobrepostos um em detrimento do outro. Enquanto nas grandes epopéias míticas greco-romanas a linearidade da narrativa estava apoiada na noção espaço-temporal, a partir da qual as ações eram realizadas, o individualismo moderno posiciona o actante acima de qualquer instância narrativa. O agenciamento é o cerne da narrativa, porque agrega a instância do personagem à da ação espaço-temporal. Acoplada ao agenciamento, essa capacidade de agir do personagem, está a noção de *self*, unidade a partir da qual o sujeito racional da modernidade está fundamentado.

Nas narrativas audiovisuais, o tempo exige do espectador um acompanhamento da estória como contada na ordem que ela é representada, fazendo dele um refém constante das surpresas que apresenta a trama. Um tipo de interação baseada na identificação entre o espectador e a estória contada. Ele é obrigado a seguir o tempo diegético na sequência como é apresentado. Para isso, ele depende de acompanhar o filme no tempo imposto pela projeção. O agenciamento das mídias digitais é de outra ordem, no entanto. O tempo diegético, por si só, pode ser subvertido pelas possibilidades hipertextuais. Mas mais que isso: o interator pode interagir com a estória contada, alterando a ordem em que os acontecimentos se sucedem.

### Na trama das objetivações e subjetivações

Para além das perspectivas da mediação incorporadas pelas metáforas do Aleph e o Holodeck explicitadas por Ryan (2001), convém explicitar o nó conceitual que integra ambas as perspectivas. Novos regimes de subjetividade emergem com as novas tecnologias, introduzindo agenciamento como conceito que materializa a geometria de poder plasmada por essas novas formas de conjugar o humano e as técnicas:

A compreensão da época em que vivemos apóia-se, cada dia mais, sobre o conceito de rede. A rede atravessa hoje todos os campos do saber – da biologia às ciências sociais, passando pelas ciências exatas – seja como conceito específico, em cada um destes campos, seja como paradigma e imagem do mundo, ou ainda como rede sociotécnicas necessárias a produção do conhecimento (Parente, 2000: 171).

As redes rizomáticas implicam em diferentes formas de compreender as metáforas acima elencadas, para além das percepções individuais e da relação interfacial entre corpo e técnica. Elas suplantam o binarismo estruturalista e elevam a questão das multiplicidades, considerando uma cadeia semiótica como um “tubérculo que aglomera atos muito diversos, linguísticos, mas também perceptivos, mímicos, gestuais, cogitativos” (Deleuze & Guattari, 1996: 16). Assim, agenciamento é

esse crescimento das dimensões numa multiplicidade que muda necessariamente de natureza à medida que ela aumenta suas conexões. Não existem pontos ou posições num rizoma como se encontra numa estrutura, numa árvore, numa raiz (Deleuze & Guattari, 1996: 16).

As redes sociotécnicas estão acopladas ao deslocamento da centralidade do sujeito da modernidade à contemporaneidade. Para além da lógica binária da dicotomia entre sujeito e objeto, pessoas e coisas, sociedade e natureza, a concepção de ator (Latour, 2005) admite um sujeito dobrado em uma multiplicidade virtual, uma obra em andamento, um jogo de potencializações e atualizações, de retroalimentações entre os mecanismos de objetivação e subjetivação.

Subjetivados a partir de processos de resistência, emergem efeitos de sentido de sujeitos singulares, desejanter do reconhecimento individual. Objetivados pelas práticas discursivas, integram essas relações de poder que passam pelo agenciamento coletivo da enunciação, pelas determinações coletivas sociais. Novas formas de agenciamento, portanto. Novas formas de conceber o sujeito, não mais de acordo com os mecanismos de identificação e projeção idealizados pelo dispositivo do cinema e operados a partir das janelas miméticas.

O corpo sem órgão é o termo de Deleuze e Guattari para definir o modelo epistemológico do sujeito na contemporaneidade. Conceituado pela sua negação, ou seja, não como “uma noção, um conceito, mas antes uma prática, um conjunto de práticas” (Deleuze, Guattari, 1996: 09). O sujeito centrado da modernidade, amarrado por três instâncias, propunha uma articulação do organismo de forma a corresponder à ideia de unidade: o organismo, em sua superfície, a significância, em sua conjunção sígnica e a subjetivação, do ser/estar sujeito.

O conceito de sujeito em Couchot também presume essa noção de um sujeito aparelhado, despersonalizado: o sujeito-se, que emerge da relação com a técnica, em contraposição ao sujeito-eu, representado em suas histórias individuais (Couchot, 1998). Os agenciamentos constituem, portanto, a chave para transpor

as metáforas nas quais estão apoiadas as narrativas digitais. Essa é uma tarefa que passa pelo reconhecimento de que:

Estamos numa formação social; ver primeiramente como ela é estratificada para nós, em nós, no lugar onde estamos; ir dos estratos ao agenciamento mais profundo em que estamos envolvidos; fazer com que o agenciamento oscile delicadamente, fazê-lo passar do lado do plano de consistência (Deleuze & Guattari, 1996: 0249).

### **Novos regimes socioimagéticos da contemporaneidade**

Falamos aqui, portanto, em novos regimes socioimagéticos da contemporaneidade, a partir do qual podem ser extraídas duas hipóteses.

A primeira delas diz respeito ao caráter icônico das narrativas, à heterogeneidade dos textos audiovisuais. O hipertexto está marcado pela coabitação de signos icônicos e plásticos, ou seja, signos cujo referente possuem referente semelhante ou aqueles cujo referente praticamente inexistem, respectivamente. Uma rede de relações constante em que a dinamicidade dos enunciados está em função das possibilidades interativas.

A segunda propõe uma interlocução entre esses regimes socioimagéticos e as formas de produção simbólica e captura do real por meio de técnica. Uma dimensão menos imanente ao texto e às manifestações linguísticas e mais relacionada ao contexto social em que as imagens reconstróem o sentido por meio da interface e as narrativas no mundo atual. O conceito de interface, também metafórico, presume a existência de uma camada entre o usuário e o dispositivo tecnológico, que dá forma e essa interação e guia o usuário nesse espaço informativo. Assim, as interfaces propõem uma nova forma de perceber e experimentar o mundo.

Outros jogos conceituais também imprimem essa dualidade às formas de compreender as narrativas contemporâneas: a hipermediação/imediação, o showing/telling e a transparência/opacidade.

Para Bordwell, as narrativas são, assim, comumente compreendidas a partir de duas correntes teóricas, que evidenciam os seguintes aspectos: a perspectiva imagética e a prática enunciativa. A primeira, chamada de narração mimética, assume a perspectiva, o ato da visão e o ponto de vista como instrumentos que permitem a atividade narrativa, por um observador invisível, que a atesta e testemunha esse ator de mostração. A segunda, chamada de teoria diegética da narração, admite a narrativa como uma construção polifônica, feita de forma metalinguística e produto da enunciação, cabendo à teoria do cinema identificar “quem fala” no filme, as situações enunciativas em determinado espaço e tempo.

Bordwell compreende a narrativa fílmica, em sua dimensão estrutural, representativa e processual, como uma construção do espectador, “entidade hipotética que executa apropriações relevantes para construir uma história por meio das representações fílmicas” (Bordwell, 1985), admitindo limitações psicológicas, protocolos intersubjetivos e aspectos perceptivos/cognitivos.

Pensar em um espectador ativo é também compreender o potencial interdiscursivo dos quais emerge o sentido nas redes. Compreender as redes digitais como um manancial de enunciados cujo conjunto dá forma àquilo que chamamos discurso, trabalhando com o sentido que emana a partir do percurso narrativo atualizado na leitura ou potencializado pela escrita, guardadas as ressalvas da leitura e da escrita como focos extremos que materializam o paradigma emissor-receptor que ainda impera em algumas correntes dos estudos de Comunicação. Como fio condutor

que atravessa todos os enunciados explícitos, o discurso é compreendido aqui de acordo com a orientação foucaultiana, na qual ele representa uma ordenação do mundo, e não a partir dos conceitos habermasianos de discurso que implicam no caráter argumentativo do qual emerge a esfera pública.

A construção da subjetividade nesse contexto discursivo não se dá, portanto, do sentido que brotaria do sujeito de razão, mas de uma rede intertextual em que o sujeito se constroi. Mas provém da rede dos textos culturais vigentes, o panorama que permite a emergência de determinado discurso. Sendo necessário considerar o entorno do texto, seu contexto sociocultural, cabe aqui também citar quais as estratégias discursivas que sustentam o discurso circulante acerca das narrativas digitais e a partir do qual mergem as dualidades dos sentidos das quais fala Marie Laure Ryan: Aleph e Holodeck. Nessa direção, esse jogo de conceitos pode ser compreendido como imerso nessa mesma dupla articulação.

No entanto, implica aos estudiosos das mídias digitais não a contraposição das dualidades nas quais são apoiadas as plataformas narrativas da contemporaneidade, mas o seu reconhecimento, a noção de que nem Aleph, nem Holodeck ocultam a importância de um horizonte discursivo, que pode evidenciar os fluxos dos atores nas redes.

A mediação narrativa na contemporaneidade passa, necessariamente, pela noção de paratexto, que envolve as narrativas interdiscursivamente e dialoga com ela de forma a tangenciar seus conteúdos e deslocar seus percursos (Abbott, 2002: 26): “Todo esse material tangencial pode modificar nossa experiência da narrativa, às vezes superficialmente, às vezes profundamente”. Nesse sentido, esse material faz parte da narrativa, e apesar de serem textos, livros ou filme – ou seja, operadores da mediação –, as narrativas acontecem na mente das pessoas.

O intercâmbio dialógico entre as narrativas já caracterizava a forma como era articulado o registro dos acontecimentos em torno dos actantes. A ênfase do discurso teórico da contemporaneidade nos processos de adaptação e transposição intersemiótica se dá não apenas em função das novas experiências midiáticas advindas desse fenômeno, mas pela complexificação de outros estatutos teóricos, como o conceito de gênero e mesmo de sujeito.

Os processos de convergência (Jenkins, 2008), interdiscursividade, adaptação, entre outros que sugerem a remediação de um meio pelo outro favorecem fluxos narrativos que vão além das estratégias miméticas e diegéticas para representar o real. Nas interfaces contemporâneas, o espaço da tela ganha vários níveis de profundidade, propondo facetas mais ou menos opacas, mas sempre intermediadas pelas práticas discursivas, evidenciando processos de agenciamento e novas formas de perceber o mundo.

### Referências bibliográficas

- ABBOTT, P. *The Cambridge Introduction to Narrative*. Cambridge e Nova Iorque: Cambridge University Press, 2002.
- BARTHES, R. *Análise estrutural da narrativa*. 5ª. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2008. Publicado em 1966.
- BOLTER, J. D. & GRUSIN, R. *Remediation: understanding New Media*. Cambridge: The MIT Press, 2000.
- BORDWELL, D. *Narration in the Fiction Film*. Madison: University of Wisconsin, 1985.
- COUCHOT, E. *La technologie dans l'art*. Nîmes: Jacqueline Chambon, 1998.
- DELEUZE, G. & GUATTARI, F. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. São Paulo: Editora 34, 1995 (Coleção TRANS).
- GROUPE μ, Philippe. *Tratado del signo visual, Para una retórica de la imagen*. Madrid: Cátedra, 1993.
- JENKINS, H. *Cultura da Convergência*. São Paulo: Aleph, 2008.
- JOHNSON, S. *Cultura da interface*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.
- LATOUR, B. *Reassembling the social*. New York: Oxford University Press, 2005.
- MAINGUENEAU, D. *Cenas da Enunciação*. Curitiba: Criar, 2006
- MARCUSCHI, L. A. & XAVIER, A. C. *Hipertexto e gêneros digitais*. Rio de Janeiro: Lucerna, 2004.
- MURRAY, J. *Hamlet no Holodeck: o futuro da narrativa no ciberespaço*. São Paulo: Itaú Cultural/Unesp, 2003.
- PARENTE, A. "Pensar em rede. Do livro às redes de comunicação". *Revista Brasileira de Ciências da Comunicação*. Vol. XXIII, n. 1. Rio de Janeiro, 2000. Disponível em: <http://revcom2.portcom.intercom.org.br/index.php/rbcc/article/viewFile/799/582>. Acesso em 22/10/2011.
- RYAN, M.-L. *Narrative across Media: The Languages of Storytelling*. Lincoln, London: University of Nebraska Press, 2004.
- \_\_\_\_\_. *Narrative as virtual reality: immersion and interactivity and electronic media*. Baltimore, Johns Hopkins University Press, 2001
- SANTAELLA, L. *Navegar no ciberespaço: perfil cognitivo do leitor imersivo*. São Paulo: Paulus, 2004.

# A Recepção Midiática e a Perspectiva da “Dupla Mediação”: Olhares em Debate<sup>1</sup>

## Mauro Wilton de Sousa

Mauro Wilton de Sousa possui doutorado em Ciências da Comunicação pela USP. É professor titular e, atualmente, Diretor da Escola de Comunicações e Artes da USP. É professor do Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais da ECA/USP.  
Email: mwsousa@gmail.com

<sup>1</sup>O presente texto é uma versão revisada, modificada e atualizada de original intitulado: A recepção mediática e a perspectiva da “dupla mediação”, publicado na Revista Significação/Revista de Cultura Audiovisual, PPGMPA.n.32.pgs.81/97, 2009.ECA-USP.

**Resumo:** Vem se tornando lugar comum na contemporaneidade indagar sobre a atualidade e a pertinência das teorias da comunicação no contexto de mutações que hoje marca a um só tempo a sociedade e o processo da comunicação social. O tema da recepção midiática aí se insere e se coloca igualmente diante de indagações diversas. O presente texto ensaia reflexões a respeito e em especial quanto às possibilidades de compreensão da recepção mediática desde a perspectiva do que vem sendo denominado de “dupla mediação”.

**Palavras chaves:** Recepção Midiática; “Dupla Mediação”; Enraizamento Social; Comum Midiático; Espaço Público Midiático.

**Abstract:** It has become common place in contemporary inquire about the timeliness and relevance of communication theories in the context of mutations that today marks the one time the society and the process of social communication. The theme of media reception occurs and there also arises in front of several questions. This essay is intended reflections on and in particular the possibilities of understanding of media reception from the perspective of what has been called “double mediation”.

**Key Words:** Reception in the media; double mediation; social roots; media public space; common media.

## A recepção mediática em processo de mutação

A relação entre indivíduo e sociedade tem sido marcada desde o século passado pela presença generalizada de ferramentas de informação e comunicação de longo alcance, também denominadas de massivas, constituindo-se como um dos elementos fundamentais de caracterização do lugar de mediação que a comunicação tem exercido na sociedade contemporânea. O contexto histórico da sociedade na época, definida pelos princípios da modernidade capitalista em expansão e igualmente marcada pela significação do advento de ferramentas que alteraram as condições de produção econômica e de condução da vida pessoal e coletiva, formaram um amplo, diverso e complexo conjunto de fatores que se associaram no dimensionamento não só desse papel mediador das técnicas e ferramentas de que a comunicação tem se servido desde então, mas na caracterização da própria sociedade denominada de contemporânea.

O lugar mediador da comunicação nas relações que sustentam a vida pessoal e coletiva das pessoas tem sido, pois, especialmente estudado no que se refere ao papel e a significação social, política e cultural das ferramentas de informação e comunicação, espaço também denominado de tecnologias da informação

e da comunicação (TICS). Ainda que o processo da comunicação social não se restrinja ao uso de suas ferramentas de suporte, os esforços no alinhar o conhecimento e a construção interpretativa desse processo, e que resultaram no que se denomina de teorias da comunicação, refletiram bastante a preocupação em qualificar o tecido social a partir das possibilidades e da significação do uso dessas ferramentas, especialmente no contexto de sua expansão generalizada e de atualização constante.

Os dias atuais tem possibilitado apontar que esses esforços interpretativos estão hoje diante de novos desafios. As relações sociais se modificaram na simultaneidade de outros inúmeros processos que se associaram e que não se resumem a eventuais efeitos líquidos de atuação de tecnologias massivas ou das que desde então vêm sendo denominadas de pós-massivas. Por outro lado, as práticas culturais estão cada vez mais marcadas pela diversidade, os modos de garantir a produção e o exercício individual e coletivo da vida se situam agora no contexto de uma sociedade globalizada, envolvida nos valores da modernidade tardia, entre tantas outras questões e problemáticas advindas. Não é demais então reconhecer que se o processo mesmo da comunicação social se mostra em mutação também se evidencia a necessidade de se buscar novos aportes da teoria da comunicação (TRIVINHO, 2007; SODRÉ, 2009; MARCONDES FILHO, 2008; RUEFF, 2010).

O tema da recepção mediática se insere nesse contexto. Nascido e desenvolvido em tradições de estudo voltadas à preocupação de dimensionar o poder instrumental de ferramentas técnicas na relação das pessoas com o consumo de bens materiais e simbólicos, é uma perspectiva de estudo da comunicação social e que acentuou como seu objeto uma relação dual e por demais marcante e direcionada pela verticalidade sempre pressuposta e desejada entre emissor e receptor. O termo recepção é significativo dessa instrumentalidade não mais só no que se refere a esse possível poder desejado das ferramentas de informação e de comunicação em propiciar resultados e impactos, mas sobretudo em assumir o sujeito-receptor em uma relação que também o instrumentaliza. Essa busca de conhecimento do poder das ferramentas da informação comunicacional no controle social através da obtenção de efeitos desejados acabou por reproduzir e evidenciar aderência em comunicação social, na relação emissor-receptor, à racional do sistema capitalista na modernidade, ou seja, a relação entre produção e consumo. Em outros termos, a racional da modernidade definida enquanto meios e fins, tanto foi traduzida no âmbito do sistema econômico como no modo de se compreender as ferramentas do processo comunicacional, fato que bem sinaliza sobre a significação da compreensão então atribuída às ferramentas da comunicação como meios de comunicação social.

Os inúmeros estudos sobre audiência, sobre a opinião pública, tanto quanto sobre consumo de bens materiais e simbólicos, sobre as estratégias de marketing e mesmo sobre as relações públicas nas organizações sintonizam, ainda que com termos diferentes mas com preocupações semelhantes, essa mesma racional de meios e fins, uma lógica que se mantém em diferentes campos e objetos de estudo e que na verdade tem marcado o tema da recepção mediática na contemporaneidade.

Atente-se, ainda que em uma rápida retomada histórica, que o tema da recepção mediática nessa perspectiva até aqui apontada, adquiriu especial importância desde a tradição norte-americana de estudos em comunicação. Estudos e práticas de recepção mediática, no âmbito acadêmico, e estudos de consumo, no âmbito do mercado, muitas vezes se confundiram e ainda hoje se interpenetram.

Esses estudos foram igualmente marcados pela crítica frankfurtiana e a advertência das conseqüências advindas na dimensão massiva aí resultante não

só quanto ao consumo de bens como no que se refere aos valores que sustentam as práticas culturais. (MARTIN-BARBERO, 1995: 39).

Os estudos a respeito foram sobretudo trabalhados até há alguns anos por essas duas tradições de pesquisa. A dimensão de recepção cada vez mais associada ao consumo e a marca como que imputada ao receptor como passivo de um processo cultural, político e ideológico são alguns dos traços que aos poucos foram tornando o tema da recepção limitado e pouco expressivo em seu poder interpretativo, razão de preocupação e da necessidade de busca de novos caminhos.

Três conjunturas alimentaram, no entanto, na última década, a perspectiva de novos olhares a respeito: de um lado, as possibilidades advindas dos estudos culturais ingleses, em especial na versão assumida na América Latina e, de outro lado, o desenvolvimento e expansão generalizada de tecnologias da informação e da comunicação, também chamadas de tecnologias horizontais ou tecnologias pós-massivas, especialmente pelo seu lugar na proposição de um novo modelo epistemológico da comunicação, campo da cibercultura, tendo propiciado diferentes processos de qualificação das práticas de comunicação. O contexto do sistema de valores sociais e culturais em mudança, âmbito da modernidade tardia ou da pós-modernidade, se coloca como fator que integra este cenário de múltiplas conjunturas ao mesmo tempo conceituais e teóricas, tanto quanto empíricas.

A presença dos estudos culturais tem apontado um deslocamento possível e metodologicamente desafiador: compreender a comunicação não a partir do emissor, mas das práticas que no mundo da cultura permeiam a recepção, o espaço das múltiplas mediações aí possíveis. (MARTIN-BARBERO, 1997). Olhar as práticas da comunicação desde o receptor e as mediações que se dão no espaço dessas mesmas práticas. Resulta daí a dimensão ativa que cabe ao receptor como ator e emissor diante dessas mesmas práticas, portanto também diante dos meios e suportes da comunicação.

A presença crescente das tecnologias horizontais reforça essa possibilidade metodológica dos estudos culturais em sua aceção assumida na América Latina, ainda que na multiplicidade de aparatos tecnológicos permeando essas mesmas práticas, cada vez mais plurais, e também cada vez mais convergentes (Jenkins, 2009).

A emergência de ferramentas de informação e comunicação, não mais só verticais e voltadas ao consumo massivo, mas que também possibilitam relacionamentos sustentados na horizontalidade de relações individuais e em redes, vêm se dando na simultaneidade do aflorar de problemáticas novas ou retomadas e revisadas em sua significação como as que se referem a identidade cultural, a subjetividade, o imaginário social, a comunidade, o público e o privado. Esse aflorar de novas problemáticas sociais e culturais se de um lado não possibilita apontar uma relação causal decorrente das novas mídias, ou de sua convergência, surge na confluência de reconhecimento de todo um processo cultural que se manifesta marcado pela diversidade cultural, por um tecido social onde se evidencia o questionamento de valores e normas tanto quanto crises na significação de instituições tidas como estruturantes do estar junto coletivo na modernidade. Aos poucos se percebe que há todo um contexto em múltiplas e marcantes interligações envolvendo mutações desde o sistema social mais amplo, as práticas culturais e da comunicação: a relação entre indivíduo e sociedade vivencia novos contextos e perspectivas. É o que Martin-Barbero (1998: 53) já assinalara sobre o resultante desse novo e múltiplo contexto de mutações no espaço urbano: “O espaço público da cidade se desintegra, o fluxo, a fragmentação, a reclusão doméstica e a comunicação, mediada pela televisão e pelas novas tecnologias, reconfiguram hábitos e culturas, criando diferentes sociabilidades”.

Estes aspectos se colocam na verdade como reforçadores da já histórica indagação sobre o lugar dos meios de comunicação no contexto da relação entre indivíduo e sociedade na contemporaneidade, admitido que a verticalidade da relação do emissor sobre o receptor através das ferramentas de suporte, tidos como expressão de poder de controle social, tem na diversidade mesma desses suportes e das razões de seu uso, tanto quanto na pluralidade das práticas culturais que sustentam as pessoas e suas razões na produção da subsistência e na condução da vida individual e coletiva, racionalidades que não se ajustam entre si e entre seus muitos e diferentes atores, em diferentes condições de tempo e espaço, O modelo paradigmático de emissor-receptor - canal-mensagem sustentado na busca de controle social tem em si mesmo, na contemporaneidade, os elementos de sua contradição. (SOUSA, 1998: 39).

O tema da recepção mediática, nas tradições desenvolvidas até agora em seu estudo, mostra-se, pois, já com dificuldade para dar conta de relações sociais e culturais onde a presença e atuação de ferramentas tanto verticais e massivas, como as que se reportam ao rádio, a televisão, a imprensa e o cinema, se compõem e ao mesmo tempo se diferenciam do acesso a formas e razões de uso das ferramentas horizontais, mais individuais e em rede, ligadas a internet, aos blogs, as redes de relacionamento, entre outras; dificuldade ainda no apreender práticas culturais de atores ativos, individuais e coletivos, e onde essas práticas são marcadas pela pluralidade e diversidade de valores e símbolos assumidos e expressos em suas razões de ser e de uso público.

É oportuno então observar que as práticas de recepção mediática na verdade podem ter se dedicado até agora muito mais ao estudo das relações dos media com as pessoas, e do lugar destas com aqueles, em função de um fim que se oculta no sistema social e que na verdade se define como sujeito oculto da própria comunicação (SOUSA, 1995). Esse viés a um só tempo do objeto e da metodologia de seu estudo evidencia agora a possibilidade de se dizer que ao invés de se estudar a relação entre as pessoas e os media, os estudos sobre recepção mediática têm se posicionado desde uma nova estratégia metodológica, a identificação das mediações que nas práticas culturais qualificam a dimensão social da própria comunicação, novos olhares no esforço de qualificação do sujeito oculto desse mesmo processo. Assim, saliente-se a pertinência da afirmação que sugere esse deslocamento do objeto de estudo da comunicação “dos meios às mediações” (MARTIN-BARBERO, 1997). Estes e outros fatores assinalam limites até aqui enfrentados no estudo da comunicação na perspectiva da recepção mediática, tanto quanto podem ser indicadores do que Escosteguy aponta como um arrefecimento no entusiasmo que marcou essa perspectiva de estudos especialmente no Brasil, nos anos 90 (ESCOSTEGUY, 2008). Limites que se mostram também passíveis de superação na contemporaneidade.

### **A perspectiva da “dupla mediação”**

A presença dos estudos culturais ingleses, especialmente em sua vertente latino-americana, tem apontado desde o final do século passado, um deslocamento possível e metodologicamente desafiador no âmbito de estudos sobre a recepção mediática: compreender a comunicação não a partir do emissor, mas das práticas que no mundo da cultura permeiam a recepção. Nesse objetivo importa privilegiar as mediações, ainda que plurais e diversas, mas passíveis de uma relação hegemônica, e que na verdade se interpõem como os sentidos que orientam a relação das pessoas através dos media com a própria vida, ou seja, também com a sociedade. É nesse processo que sentidos em negociação se colocam como mediação fundamental de compreensão da relação que se estabelece entre as pessoas e as ferramentas da comunicação. É bem verdade que o tema da mediação, ainda que historicamente presente em várias posturas teóricas interpretativas nas ciências sociais, surge ainda como polemico no campo

da comunicação sobretudo pela pluralidade de acepções conceituais e imbricações teóricas que pode assumir. (MARTIN-BARBERO, 1997; SIGNATES, 2006; SANTOS, M. S. T e NASCIMENTO, M. R. 2006: 105).

No entanto, assumindo essa perspectiva os estudos de recepção ainda mantêm o termo recepção, mas cada dia mais se mostra um movimento que desloca o eixo emissor/receptor para algo que o extrapola, permeando a circulação de valores e processos que não estão mais só na tecnologia ou só na comunicação, mas em um conjunto/contexto que envolve a própria sociedade, agora globalizada, como que um bios mediático, na acepção de Sodré (2009). O âmbito da contextualidade moderna e ao mesmo tempo também o que se denomina de pós-moderno acabaram sendo elementos fundamentais nessa reconfiguração de perspectiva, especialmente no reconhecimento de um processo de comunicação em sintonia com um processo de mutação mais amplo e complexo que se dá no âmbito da própria sociedade.

O tema da recepção mediática na verdade se transforma ao assumir como seu objeto o espaço de mediações que se dá na experiência das práticas culturais, individuais e coletivas, espaço de relacionamento onde se concretiza a comunicação como vinculação social. (SODRÉ, 2001). O processo da comunicação se define como espaço de mediação social e como tal reconfigura as práticas de publicização em um cenário de múltiplas linguagens em mutação.

Miège (2009/A) se coloca no amadurecimento da perspectiva do lugar da mediação no processo da comunicação, mas sob um outro olhar, na confluência com a perspectiva dos estudos culturais. E é a partir dessas suas perspectivas que levanta-se aqui a hipótese de se compreender a recepção como prática mediadora de sentidos, não como acumulação passiva mas como expressão do estar junto individual-coletivo, do estar-com, da comunicação se desdobrando em “publicização”.

Suas contribuições se situam já a partir das características que definem seu objeto de estudo e sua postura teórica diante do processo da comunicação na contemporaneidade.

Ele não se define em busca de uma nova Teoria da Comunicação, nem em busca de uma nova filosofia da comunicação, ao contrário, define-se como pesquisador voltado ao estudo das indústrias culturais em desenvolvimento na contemporaneidade. Nesse sentido três eixos de estudos se complementam e seus textos e obras reproduzem essa preocupação: estuda as lógicas sociais que estruturam o pensamento comunicacional contemporâneo; o lugar social das novas tecnologias da informação e da comunicação nesse processo em mutação; a atualidade e complexidade que assume em comunicação a questão do espaço público.

Um dos aspectos mais debatidos por ele está no questionamento do determinismo das ferramentas técnicas nos processos da informação e da comunicação, propondo a análise das lógicas sociais e transversais que sustentam esse processo na atualidade. Contrapõe que o lugar das ferramentas se coloca na proporção mesma de compreensão da dinâmica social como elo igualmente fundamental para se compreender o pensamento comunicacional em construção na contemporaneidade. E esse parece ser um eixo a partir do qual desenvolve e sugere caminhos. Uma afirmação de Castoriadis, indicada e debatida por Miège, bem aponta o eixo de sua preocupação “Mas o conjunto técnico ele mesmo está privado de sentido, técnico ou qualquer que seja, se o separarmos do conjunto econômico e social...” (MIÈGE, 2009/A: 9)

Assim, como que em uma síntese de suas preocupações está a relevância do olhar para o que denomina de “dupla mediação” entre a técnica e o social, indicando ainda

a pertinência do “enraizamento social” das práticas comunicacionais como objeto a ser mais e melhor trabalhado pela pesquisa. Opta, pois, por uma abordagem por ele mesmo assumida como decididamente comunicacional, evidenciando as múltiplas mutações e mudanças operantes nas nossas ações comunicacionais cotidianas. Desenvolve então um longo e complexo quadro de análise e de crítica do pensamento e da pesquisa em comunicação na contemporaneidade e de forma instigante.

### **Sobre “a dupla mediação” e “l’ancrage social”**

Miège reconhece que as novas ferramentas da comunicação, ora denominadas de TICs (tecnologias da comunicação e da informação), ora de Novas Media, se encontram dentro de um estágio de maturidade já observável pela sua presença generalizada em todos os setores da vida produtiva, social e cultural, constituindo-se como componentes da vida cotidiana. Entende, no entanto, que definiu-se um discurso cada vez mais evidente de criação de certezas e de evidências sobre essas ferramentas. Isso se manifesta com a antecipação crescente dos seus usos possíveis e de sua eficácia, bem como com a certeza de que propiciarão resultados sociais e culturais. São discursos antecipatórios que procuram a convergência de redes e ferramentas de relacionamento e que propiciam na verdade conflitos múltiplos na relação com os usuários. Muitas das posturas teóricas interpretativas do lugar dos usuários das novas tecnologias se ressentem dessa maximização antecipatória dos benefícios das novas tecnologias. Na verdade, através dos blogs, do SMS, da Web reproduz-se com ferramentas novas e dispersas discursos de ontem buscando desde o advento dessas ferramentas os usuários consumidores e os interesses do emissor. Uma lógica que reproduz práticas de controle social do consumo.

É nesse contexto que Miège entende se posicionar contra o determinismo tecnológico presente nessas práticas assumindo a hipótese da necessidade de se compreender esse processo no contexto de múltiplas lógicas sociais aí presentes. Não contrapor a técnica e o social, mas dimensioná-los no âmbito do que se denomina de “dupla mediação”, hipótese segundo ele presente em diversos autores como Bruno Latour e Michel Calon. (MIÈGE, 2009: 47). Reconhece que a hipótese da “dupla mediação” é hoje importante ainda que genérica e insuficiente para possibilitar apreender muitas práticas contemporâneas que envolvem as novas mídias, mesmo que muitos autores tenham chegado a um refinamento analítico apreciável.

Em um de seus textos assim se expressa a respeito:

“Por isso, parece-nos oportuno situarmo-nos no contexto da problemática da ‘dupla mediação’ sobre a qual Josiane Jouët (Jouët, Beaud, Flichy, Paquier e Quéré) escreve que ela “é ao mesmo tempo técnica, pois a ferramenta utilizada estrutura a prática, mas a mediação é também social porque os motivos, as formas de uso e o sentido atribuído à prática se alimentam no corpo social” e que resulta numa interrelação entre o técnico e o social. Essa problemática se opõe à clássica, do grande compartilhamento entre técnica e o social, e à antropologia das ciências (representada por exemplo por Michel Callon e Bruno Latour) que como modelo da tradução interessou-se antes de tudo pelas alianças entre ciências, técnicas e ação social. (...) As vantagens dessa postura da “dupla mediação” aparecem imediatamente embora seja necessário abrir a abordagem do social. Mais difícil é o trabalho reflexivo que visa a destrinchar aspectos muitas vezes estritamente ligados. No entanto, isso é essencial para a compreensão do que está em jogo.(...)” (Miege, 2009/A, p.46)

É ainda nessas mesmas referências bibliográficas que no aprimoramento dessa hipótese sugere três proposições, aqui sintetizadas em suas expressões: primeiro, tratar os Novos Media como ferramentas e serviços que contribuem para mutações de fenômenos relevantes de informação e comunicação e não apenas como

participantes de mudanças políticas, de sociabilidade, de aparatos organizacionais e de produção comercial; analisar mais do que fatos e circunstâncias, mas a contribuição dos media na evolução da sociedade contemporânea e não reduzi-los a quadros interpretativos de pouca significação; segundo, buscar compreender a temporalidade da técnica, fator quase sempre negligenciado, e fundamental para se entender a tendência da técnica como um movimento, lembrando que só utópicos apressados e tecnólogos interessados ignoram essa importância da temporalidade; terceiro, importa ter melhor evidenciada a distinção entre o que é inovação de outros aparatos próximos como os processos de mutação, os de mudança, de aperfeiçoamento social e cultural envolvidos na relação técnica e sociedade.

Essas suas sugestões na verdade assinalam sua proposta de que a hipótese da “dupla mediação” entre a técnica e o social seja mais trabalhada no que ele denominou de “âncora social”, ou segundo ele mesmo, a necessidade do estudo do “enraizamento social” derivado da presença e atuação das novas tecnologias da informação e da comunicação.

Esse enraizamento social, marca de sua proposta de estudos, pode se efetivar através de um esquema de análise em sete eixos de aprofundamento: o estudo da 1. “informatização”; 2. da mediatização da comunicação; 3. da ampliação do seu domínio; 4. da “mercantilização das atividades comunicacionais”; 5. da generalização das relações públicas; 6. da diferenciação das práticas comunicacionais; 7. da circulação e fluxo de informações e da transnacionalização das atividades.

Entre outros aspectos que Miège desenvolve na sequência deste desejado diálogo entre técnica e o social, especialmente sobre o enraizamento social da técnica, está a distinção que faz entre técnica e tecnologia. A tecnologia seria um termo que se aproxima mais da noção de um discurso sobre a técnica, e estaria voltada a uma esfera prática de atuação. As TICs envolvem a técnica/ferramenta e não tecnologia, o mesmo se dando na apreensão do termo Novas Media. Esse reconhecimento indica a intenção implícita de reforçar a própria ideia de dupla-mediação, pois ao abordar as práticas (técnicas) e não o discurso sobre elas (tecnologia) ele propõe a análise dos desenvolvimentos técnicos a partir de suas determinações sociais e não mais somente como consequência de inovação tecnológica.

As perspectivas que desenvolveu nessa relação entre técnica e o social envolve dimensionar sob ângulos instigantes outros aspectos, que não serão aqui adensados, como a relação entre redes, dispositivos e conteúdos.

### **Sobre o espaço público**

Um outro eixo de estudos de Miège se refere à crítica e à atualização do tema do espaço público mediático. Retoma os estudos seminais de Habermas admitindo que diversos aspectos deram forma histórica a esse processo e que hoje possibilitam hipóteses novas a respeito. Na sua perspectiva, o espaço público mediático tem seu primeiro instante na significação da imprensa de opinião, mais tarde, já no século dezenove, com o surgimento da imprensa comercial e de massa. Um terceiro momento se dá com o surgimento dos meios audiovisuais de massa e particularmente da televisão generalista, e enfim, em quarto momento, com o advento das relações públicas generalizadas, quando surgem as estratégias de comunicação das grandes organizações, sindicatos e igrejas (MIÈGE, 2009/A).

Esses quatro diferentes momentos da evolução histórica do espaço público surgem sucessivamente no contexto europeu e norte-americano, o que não lhes traz uma necessidade ou homogeneidade, devem ser vistos na dependência de fatores sociais históricos tanto quanto de atores sociais.

Essa evolução não significa a definição do espaço público desde as atualizações e mudanças tecnológicas, por si só, mas significa que os modelos de comunicação respondem a lógicas sociais que lhes atribuem sentido.

Miège entende que essas mutações do espaço público estão em curso: sua fragmentação bem como sua ampliação em espaços públicos parciais; a formação de espaços públicos mais sociais do que políticos influenciando bastante na construção dos modos de vida cotidiana e do estar junto social, o que tem levado os meios de comunicação cada vez mais para atuação na esfera da vida privada e individual. Isso propicia assimetrias como as de classes sociais no acesso ao espaço público através dos media importando muito cuidado para não se chegar a conclusões rápidas e que não levem em conta a longa duração desses mesmos processos.

Contrariamente a certos discursos que assinalam mudanças radicais e espetaculares acontecendo no seio das práticas sociais, das relações de trabalho e mesmo na vida cotidiana, assinala que na verdade há mudanças que lentamente vem acontecendo em pelo menos três direções:

1. A comercialização e mesmo a industrialização de quase todos os produtos comunicacionais, processo muitas vezes associado a globalização neo-liberal em curso, acelerando e facilitando os mecanismos de trocas sociais e culturais, a industrialização de conteúdos, a expansão das redes e ferramentas.

2. A midiática técnica da comunicação, donde a cibercultura, as comunidades virtuais, tidas muitas vezes como prejudiciais a comunicação presencial cotidiana, de ruptura de laços e tecidos sociais, ou de limitadores de participação democrática.

3. A individualização das práticas sociais é outro aspecto em evidencia no espaço público contemporâneo. Esse deslocamento que propicia do cinema ao uso do DVD em casa, as múltiplas opções da Net e de fóruns midiáticos especializados evidentemente propiciam mudanças e trocas sociais e que devem ser analisadas com cuidado.

Esse conjunto de variáveis indicadoras de um processo de espaço público em mutação evidentemente tem que levar em conta a emergência de novas normas reguladoras da ação comunicacional. Por outro lado, a interpenetração da esfera privada e a esfera do mundo do trabalho, incorpora aí as novas tecnologias em um transitio entre ambas. O mesmo se dá nas esferas do lazer, nas tomadas de decisão, na escola criando um laço estreito entre viver, decidir e trabalhar na complexidade mediadora de múltiplas ferramentas.

Em síntese, estas reflexões de Miège (2009/B) até aqui sintetizadas apontam a possibilidade de que o espaço público mediático estaria construindo nos dias atuais uma quinta fase, na seqüência das quatro que ele apontou há pouco, indicando que nos dias atuais ainda prevalece o acesso ao espaço público mediático pelas mídias massivas, matriz dos chamados públicos de massa.

No contraponto com o pensamento habermasiano e da prevalência de um espaço público de argumentação, basicamente na esfera política, e tendencialmente único, chega-se a um espaço público midiático cada vez mais na confluência de espaços parciais, mais sociais do que políticos, mais tendentes ao individual do que ao coletivo, e por isso mesmo mais conflitivos. A *dimensão simbólica* de participação no espaço público através da mídia se torna uma marca da contemporaneidade.

Na verdade Miège tem destacado que mais do que o envolvimento de tecnologias massivas e pós-massivas há um espaço público cada mais mediado por práticas *sócio-simbólicas*. Engajados na maioria das vezes com a preocupação

mais ou menos expressa de dar todo o apoio ao ator final, o usuário consumidor, as práticas se encontram paradoxalmente na dependência direta das tendências cuja inserção social pretendem acompanhar, com o risco nem sempre evitado de valorizar todas as vezes a perspectiva de um salto qualitativo ou mesmo de uma nova comunicação baseada no determinismo técnico.

### **Perspectivas advindas para compreensão do objeto da recepção mediática**

Já é bastante conhecido entre nós no Brasil que a tradição de estudos franceses em comunicação não se volta ao estudo do tema da recepção mediática como temos feito aqui até agora, perspectiva esta advinda muito mais da tradição norte-americana de estudos em comunicação. Os estudos franceses se voltam para a relação entre mídia e receptor buscando a compreensão de processos sociais envolvidos, com referenciais teóricos outros, donde os estudos que embora se sirvam de termos como usuários de mídia se voltam para preocupações mais ligadas às práticas de comunicação.

Miège se coloca na perspectiva de estudo sobre as indústrias culturais e a metodologia de análise de que se serve torna sua aqui pertinente e sob vários ângulos.

Primeiro, sua hipótese referente à “dupla mediação” entre a técnica e o social retoma dimensões do conceito de mediação que os estudos culturais têm resgatado atualmente, mas Miège indica um campo muito mais amplo de indagação, objetiva por onde deve ser buscada a mediação. Indica ele na verdade que o nexos entre emissor/receptor não se limita a uma verticalidade ou causalidade entre esses dois atores, nem deve ser vista apenas como uma questão de mediação tecnológica massiva ou pós-massiva, mas deve ser buscada no interior dos processos onde esses mesmos nexos se dão, o campo por ele denominado de enraizamento social dessas mesmas técnicas, atentos ao fato de que conjugam-se com um processo social que não lhe é passivo ou independente. Na verdade, sob argumentos vários Miège está sugerindo que o lugar das novas tecnologias no processo da comunicação deve ser trabalhado não como um nexos causal ou circunstancial e de curta duração entre atores e ferramentas, mas como prática social, de fato e em toda a sua extensão, como lógicas que a sustentam e que estão também em mutação.

As indicações de sua proposta referentes ao conhecimento mais detalhado e processual de emergência e consolidação de ferramentas de comunicação, tanto quanto sua estratégia de estudo dos processos de enraizamento do social, “a dupla mediação”, configuram para os estudos de recepção um deslocamento metodológico de objetos e de processos de estudo da relação das pessoas não mais com os media mas com a sociedade através dos media, de fato mediação.

Segundo, nossa hipótese de estudos sobre as práticas de recepção mediática serem vistas como expressão de busca de pertencimento a um comum mediático e que é ao mesmo tempo um comum-público (Sousa, 2006. p.215) tem a contribuição de Miège na indicação de que o espaço público sócio-simbólico, mais societal do que político, mais dependente de seu lugar social do que tecnológico, mais cultural-prática de vida do que de argumentação, podem configurar um novo modo e razão de estar-junto social.

As indicações sobre a “dupla mediação” e o “enraizamento social” acabam se juntando com as dimensões de pertencimento público sócio-simbólico oferecendo perspectivas de um deslocamento instigante para estudo. As temáticas do sentimento de pertencimento a espaços públicos mediados pelos diferentes media, sua inserção em um comum mediático que se define pela própria experiência individual ou coletiva de exposição a linguagens e conteúdos, ganha a oportunidade de encontrar sob termos antigos apropriações conceituais novas

(Sousa, 2007). Questões que envolvem as práticas de recepção mediática como a sua individualização crescente, a exposição mediática como manifestação da subjetividade e da busca de identidade, a mediação que leva a relacionamentos buscados em redes e comunidades são, entre outros, fatores que podem amadurecer a hipótese da recepção mediática ser vista como espaço mediador da construção de experiências que se traduzem em formas atualizadas de expressão pública do estar junto coletivo.

### Referências bibliográficas

ESCOSTEGUY, A. C. *Quando a recepção já não alcança, por uma revisão no objeto e método*. Grupo de Trabalho Recepção, Usos e Consumo Mediático. COMPÓS: São Paulo, Junho/2008

JENKINS, H. *Cultura da Convergência*. São Paulo: Ed. Aleph, 2009.

MARCONDES FILHO, C. *Para Entender a Comunicação*. São Paulo: Ed. Paulus, 2008.

MARTIN-BARBERO, J. *Dos Meios às Mediações*. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 1997.

MARTIN-BARBERO, J. América Latina e os anos recentes: o estudo da recepção em comunicação social. In: SOUSA, M. W. (org) *Sujeito o Lado Oculto do Receptor*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1995.

MARTIN-BARBERO, J. Cidade virtual: novos cenários da comunicação. In: *Revista Comunicação e Educação*, Ano IV, N.11. São Paulo: Ed. Moderna: 1998.

MIEGE, B. *A sociedade Tecida Pela Comunicação*. São Paulo: Ed. Paulus, 2009/A.

MIÈGE, B. *Penser l'Espace Public: Lês Enjeux Actuels*. Seminário Mutações no Espaço Público. São Paulo: ECA/USP, 2009/B.

RUEFF, J. et al. *WEB Social: Mutation de La Communication*. Quebec: Presses de l'Université du Québec, Canada, 2010.

SODRÉ, M. *Antropológica do Espelho*. Petrópolis: Ed. Vozes, 2009.

SODRÉ, M. *O Objeto da Comunicação é a Vinculação Social* in: Entrevista. Rio de Janeiro: Revista PCLA. N.1. 2001.

SOUSA, M, W. *Sujeito, o Lado Oculto do Receptor*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1995.

\_\_\_\_\_. A Recepção Sendo Reinterpretada in: *Revista Novos Olhares*. São Paulo, Ano I, n.1, 1998.

\_\_\_\_\_. Práticas de Recepção Mediática Como Práticas de Pertencimento Público. in: SOUSA, M. W.. (org.) *Recepção Mediática e Espaço Público*. São Paulo: Ed. Paulinas, 2006.

\_\_\_\_\_. Recepção mediática como linguagem de pertencimento. in: MEDOLA, A. S. L. D. e outras (org) *Imagem, visibilidade e cultura mediática*. Porto Alegre. Ed. SULINA. 2007.

SANTOS, M. S. T. e NASCIMENTO, M. R. Revendo o mapa noturno: análise da perspectiva das mediações nos estudos de recepção. in: SOUSA, M. W.. (org.) *Recepção Mediática e Espaço Público*. São Paulo: Ed. Paulinas, 2006.

SIGNATES, L. 2006. Estudo sobre o conceito de mediação e sua validade como categoria de análise para os estudos de comunicação. in: SOUSA, M. W.. (org.) *Recepção Mediática e Espaço Público*. São Paulo: Ed. Paulinas, 2006

TRIVINHO, E. *A Dromocracia Cibercultural*. São Paulo: Ed. Paulus, 2007.

# Memória, Duração e Pulsão em Tarkovsky e Soderbergh: Em Torno do Filme Solaris

**Eliza Bachega Casadei**

Doutoranda em Ciências da Comunicação pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA/USP) e Professora dos Cursos de Comunicação Social do Complexo Educacional FMU-FIAM-FAAM.

**Resumo:** A memória funciona como ponto nodal das narrativas dos filmes *Solaris* dirigidos por Tarkovsky (1972) e Soderbergh (2002). Tratam-se, no entanto, de duas memórias diferentes que estão implícitas nos elementos fílmicos das duas obras. O presente artigo busca estudar os elementos que nos permitem perceber a diferença, bem como a maneira a partir da qual ela se articula. Se Tarkovsky se aproxima de uma visão bergsoniana da memória, Soderbergh a articula enquanto montagem de pulsões, revelando, assim, a extensão que a mudança na percepção pessoal de um objeto pode trazer para a obra cinematográfica.

**Palavras-Chave:** memória; Solaris; Tarkovsky; Soderbergh.

**Abstract:** Memory works as a nodal point in the narratives of both *Solaris* directed by Tarkovsky (1972) and Soderbergh (2002). These are, however, two different memories that are implicit in the film elements of the two works. This article aims to study the elements that allow us to perceive its differences and the way that it is articulated. While Tarkovsky is closer to a Bergsonian vision of memory, Soderbergh articulates it as a mounting of pulsions, revealing the extension of change that the self perception of an object can bring to the cinematographic work.

**Keywords:** memory; Solaris; Tarkovsky; Soderbergh.

Em seu livro *Esculpir o Tempo*, Tarkovsky (2002) chama a atenção para o fato de que “em si mesmos, os fatos registrados naturalisticamente são absolutamente inadequados para a criação da imagem cinematográfica. No cinema, a imagem baseia-se na capacidade de apresentar como uma observação a percepção pessoal de um objeto”. A extensão que a mudança nesta “percepção pessoal de um objeto” pode trazer para a obra cinematográfica pode ser percebida quando analisamos o seu filme *Solaris* (1972), comparando-o com o homônimo de Soderbergh, de 2002.

Os dois filmes contam a estória do livro homônimo de Stanisław Lem: o psicólogo Chris Kelvin é chamado para uma missão em uma nave espacial que orbitava o planeta Solaris, cujos membros estavam apresentando sinais de desgaste físico e emocional. Em um determinado ponto, o próprio Chris começa a duvidar de sua sanidade, na medida em que ele se depara com a materialização de sua esposa morta, que havia se suicidado anos antes.

Embora a questão da *memória* funcione como ponto nodal nos dois enredos, não obstante isso, podemos observar que se tratam de dois conceitos muito diferentes de memória que estão implicados a partir do trabalho com os

elementos narrativos e imagéticos nos dois filmes, tratam-se de duas percepções absolutamente distintas em torno do mesmo objeto. O objetivo do presente artigo é estudar quais são esses elementos fílmicos que nos permitem perceber essa diferença, bem como a maneira a partir da qual ela se articula. E, assim, enquanto a versão de Tarkovsky se aproxima de uma visão bergsoniana da memória, a de Soderbergh se articula em torno de uma concepção mais próxima da memória entendida enquanto montagem de pulsões e, portanto, mais psicanalítica.

### **A Memória de Tarkovsky e de Bergon: Percepção e Duração**

Embora a memória não pareça ser o tema central no livro de Tarkovsky em um primeiro vislumbre, podemos perceber a centralidade deste conceito na obra a partir da homologia que o diretor faz entre a noção de tempo e a noção de memória. Para ele, a memória “é algo tão complexo que nenhuma relação de todos os seus atributos seria capaz de definir a totalidade das impressões através das quais ela nos afeta. A memória é um conceito espiritual!” (TARKOVSKY, 2002: 64), de forma que tempo e memória são entendidos por ele como sinônimos, uma mesma entidade, inseparáveis como se fossem os dois lados de uma moeda.

“Privado da memória, o homem torna-se prisioneiro de uma existência ilusória; ao ficar à margem do tempo, ele é incapaz de compreender os elos que o ligam ao mundo exterior — em outras palavras, vê-se condenado à loucura” (TARKOVSKY, 2002: 65).

A sua ideia de memória, no entanto, se desvincula da noção de que o passado é apenas aquilo que já está encerrado, na medida em que este é portador de tudo que é constante na realidade do presente. Cada momento do presente vem carregado pelo passado que lhe serve como uma base, de forma que “o tempo não pode desaparecer sem deixar vestígios, pois é uma categoria espiritual e subjetiva, e o tempo por nós vivido fixa-se em nossa alma como uma experiência situada no interior do tempo” (TARKOVSKY, 2002: 66).

Se o passado é a causa e o futuro seu efeito, o autor enfatiza que, não importando o efeito surgido, nós remontamos constante às suas fontes e às suas causas, fazendo o tempo retroceder através da consciência, muito embora uma das características da memória seja justamente o fato de que ela costuma ser destruída pela confrontação com aquilo que lhe deu origem. “Existe, afinal, uma enorme diferença entre a maneira como nos lembramos da casa onde nascemos e que não vemos há muitos anos, e a visão concreta que se tem da casa depois de uma prolongada ausência” (TARKOVSKY, 2002: 30).

E é justamente aqui que ele situa a função do cinema: ao dominar o tempo, os filmes não podem ser senão amplos edifícios de memórias.

Afinal, ao refletir sobre as possibilidades de recriação da vida no cinema, Tarkovsky coloca que os acontecimentos do dia se fixam na memória das pessoas “como algo amorfo, vago, sem nenhuma estrutura ou organização. Como uma nuvem”. Apenas os acontecimentos centrais do dia ganham destaque e, portanto, se fixam “como um relato pormenorizado, lúcido no seu significado e claramente definido. Em contraste com o restante do dia, esse acontecimento aparece como uma árvore em meio à cerração” (TARKOVSKY, 2002: 21). Mesmo que determinados objetos do dia possam ter nos causado impulsos anteriores ou associações, muitos deles aparecem incompletos, fortuitos. A questão que se impõe por esse fato é, para Tarkovsky, como transformar essas impressões da vida em material cinematográfico.

E a resposta a essa questão, para o cineasta, é inequívoca: “para ser fiel à vida e intrinsecamente verdadeira, uma obra deve, a meu ver, ser ao mesmo tempo

um relato exato e efetivo de uma verdadeira comunicação de sentimentos” (TARKOVSKY, 2002: 22).

Isso significa, de uma maneira geral, construir a *mise em scène* não de forma a imitar com precisão mecânica os eventos que aconteceram, mas sim, levar em conta os fatores psicológicos que fazem com que um olhar, um gesto ou um acontecimento banal possam ter uma influência brutal sobre um indivíduo.

A noção de memória exposta por Tarkovsky em seu livro dialoga, em muitos pontos, com a noção de memória articulada por Henri Bergson, de forma que essa filiação se mostra nos elementos fílmicos comumente trabalhados por este diretor.

Para Nora (1996), o grande número de resgates da memória que emergem dos diversos grupos e instituições sociais (associações profissionais, grupos minoritários, empresas etc.) mostra que, paradoxalmente, a historicização do passado colocou as pessoas diante de um imperativo de memória que ordena a todo o momento com a força de um mandamento: “lembre-se” (“*Thou shalt remember*”).

Essa emergência do “lembre-se” foi, de certa forma, coincidente com a constatação da importância da memória para a formação dos indivíduos. Ela se torna uma demanda pessoal na medida em que traz consigo uma força coercitiva que diz respeito à descoberta das raízes ou do pertencimento a algum grupo que possa se tornar uma fonte de identidade. Trata-se de um fenômeno cada vez mais aprofundado na medida em quanto menor a vivência e a partilha das memórias coletivas, maior é o encargo do indivíduo nesta busca.

Este é, portanto, o destino ambivalente da memória coletiva que já se anunciava desde o nascimento do termo. Isso porque, como bem pontua Nora, “no final do século passado [século XIX], quando a sociedade rural entrou em colapso e o antigo equilíbrio social foi rompido, a memória se tornou uma questão central no pensamento filosófico com Bergson, no pensamento psicológico com Freud e na literatura autobiográfica com Proust”. Estes seriam os grandes marcos do aprofundamento da passagem da memória vivida para a memória interiorizada: a partir destes autores, começa a ficar mais evidente o processo pelo qual “a memória se torna um assunto privado. Como resultado desta psicologização, o ser agora estabelece uma nova relação com a memória e com o passado” (NORA, 1996: 11).

Os trabalhos de Bergson sobre a memória são uma reação ao trabalho de Théodule Ribot que, em 1881, escreve um livro sobre como as ciências do cérebro são capazes de determinar a localização exata das lembranças. Ao dissociar dois tipos de memória – uma memória hábito e uma memória pura – Bergson defende a ideia de que “rememorar e memorizar são dois fenômenos distintos que não se interpenetram, o que não autoriza a mistura reducionista desses dois domínios” (DOSSE, 2003: 279).

A memória bergsoniana não está em um ponto específico do aparelho cerebral, e sim, é posta em relação direta com a sua noção de percepção articulada ao seu conceito de duração, que se refere a um tempo que é vivido e subsiste, ou seja, trata-se de “um *devenir*, mas de um *devenir* que dura, de uma mudança que é a própria substância”. E, “assim definida, a duração não é somente a experiência vivida; é também experiência ampliada, e mesmo ultrapassada” (DELEUZE, 1994: 27). Há, portanto, uma identidade entre a memória e a duração na medida em que “por mais breve que uma percepção possa ser, ela sempre ocupa certa duração e envolve, conseqüentemente, um esforço de memória que prolonga um no outro uma pluralidade de momentos” (BERGSON, 1929: 25).

Desta forma, para Bergson, o presente e o passado não podem ser tomados como dois momentos distintos, mas sim, como dois elementos que coexistem: como um presente que não para de passar e como um passado que não para de ser. A percepção da memória funciona a partir de um movimento em que o indivíduo dá um salto em direção ao elemento ontológico do passado (o passado em geral) - e, neste sentido, “o passado é uma ontologia pura, a lembrança pura, que tem significação tão-somente ontológica” (DELEUZE, 1999: 43) – e, em seguida, atualiza a lembrança de forma que esta ganha uma existência psicológica.

Deleuze chama a atenção para o fato de que este primeiro salto para o passado em geral não tem relação alguma com as estruturas psicológicas. “Assim como não percebemos as coisas em nós mesmos, mas ali onde elas estão, só apreendemos o passado ali onde ele está, em si mesmo, não em nós, em nosso presente”. E, desta forma, “há, portanto, um ‘passado em geral’, que não é o passado particular de tal ou qual presente, mas que é como um elemento ontológico, um passado eterno e desde sempre, condição para a passagem de todo presente particular” (DELEUZE, 1999: 43).

Ou, em outros termos, “a invocação da lembrança é este salto pelo qual instalo-me no virtual, no passado, em certa região do passado, em tal ou qual nível de contração”.

Já no que diz respeito a esse segundo movimento da memória relacionado à atualização deste passado ontológico, pode-se dizer que “quando, ao contrário, falamos de revivescência, de evocação da imagem, trata-se de algo totalmente distinto: uma vez que nos tenhamos instalado em determinado nível, no qual jazem as lembranças, então, e somente então, estas tendem a se atualizar”. E assim, “sob a invocação do presente, as lembranças já não têm a ineficácia, a impossibilidade que as caracterizavam como lembranças puras; elas se tornam imagens-lembranças, passíveis de serem evocadas” (DELEUZE, 1999: 49).

A consequência deste processo é uma ideia de contemporaneidade entre o presente e o passado de forma que “o passado não só coexiste com o presente que ele foi, mas – como ele conserva em si (ao passo que o presente passa) – é o passado inteiro, integral, é *todo* o passado que coexiste com cada presente” (DELEUZE, 1999: 46). O movimento bergsoniano, portanto, da memória não atua a partir do presente ao passado (ou da percepção à lembrança). O movimento é inverso: ele parte do passado ao presente, da lembrança à percepção.

Ora, se as homologias teóricas entre Bergson e Tarkovsky parecem bastante claras na medida em que, para ambos, o passado está presente integralmente no presente e obedece a esse movimento que o leva da memória à percepção, é necessário refletirmos de este ponto de vista consegue se materializar enquanto elemento fílmico na obra do diretor.

A leitura delueziana da obra de Tarkovsky parece dar conta desse elo entre o filósofo e o trabalho imagético levado a cabo pelo diretor. E isso porque Deleuze identifica em Tarkovsky o trabalho com a imagem-cristal levada até o seu limite. Partindo justamente da mesma ideia bergsoniana de duração, a imagem cristal é aquela que “dá a ver a operação fundamental do tempo: o tempo se desdobrando a cada instante em presente e passado” (PELBART, 2007: 22).

A representação da memória, no filme de Tarkovsky, é articulada fundamentalmente enquanto imagem-cristal. Não há o recurso a outras formas clássicas de se representar a memória no cinema, como o flashback, por exemplo. Todo o passado é articulado enquanto uma imagem que “faz corresponder a uma imagem atual uma imagem virtual, como um duplo ou reflexo”, de forma que, em uma mesma cena, “coexistem a duplicidade entre o presente (imagem atual) e seu passado contemporâneo (imagem virtual)” (PELBART, 2007: 22).

É neste ponto que podemos encontrar a principal diferença que aloca a memória no filme de Tarkovsky como distinta da pressuposta no filme de Soderbergh. Este não só usa o flashback como o recurso que, por excelência, mostra o passado (sem a articulação de imagens-cristais), como também articula a memória enquanto memória traumática. Voltaremos a este tema adiante, depois da descrição de como a memória parece estar articulada na montagem soderberguiana do livro de Stanisław Lem.

### **Nas Tramas da Memória de Freud e Soderbergh: Repetição e Pulsão**

Embora Soderbergh nunca tenha escrito nada sobre a sua concepção específica de memória, podemos entrever, através dos elementos filmicos trabalhados na sua versão de *Solaris* que a memória implicada ali é bastante diferente da pensada por Tarkovsky. Isso fica claro logo na primeira sequência do filme, onde acompanhamos, após o close em uma janela molhada pela chuva que bate no vidro, Chris sentado e imerso em pensamentos na beirada de sua cama quando, de repente, por sobre essa imagem, uma voz de ténue e sensualmente feminina surge: “I love you so much, Chris. Don’t you love me anymore?”. Para McFarland (2011: 271) há nesta cena a sugestão de uma dor bastante íntima e dolorosa exatamente por ser íntima. “A voz fantasmagórica está excruciantemente perto embora esperançosamente afastada, refletindo o espelho cruel da memória”.

Essa primeira presença se repete incessantemente conforme nos é mostrado o desenrolar do dia de Chris. Quando o personagem entra no trem, ele se lembra de que foi aquele o primeiro lugar onde ele havia se encontrado com a mulher dona da voz. O seu posicionamento indiferente com todos à sua volta e mesmo com os seus pacientes confirma o efeito que esta voz repetitiva lhe causa.

Ora, é justamente em torno da noção de uma memória que se apresenta como uma ação repetida que está articulada a noção freudiana de memória.

Quando Nora posiciona o trabalho de Freud como um marco da passagem da memória coletiva para a obrigação da memória individual, ele está se referindo ao fato de que, com o trabalho da psicanálise, a memória perde a sua inocência original. Na medida em que concebe que determinadas memórias que se supunham perdidas nunca se esgotam totalmente e podem, mais do que isso, gerar traumas e histerias, o paciente é forçado a um dever de memória como caminho da cura. É por isso que, a partir de Freud, “aquele que esqueceu ou quer esquecer alguma coisa tem de justificar-se e estar preparado para uma pergunta – possivelmente penosa – sobre o motivo por que esqueceu”. E isso tanto mais “quanto mais intensamente ele estiver convencido de que seu esquecimento não precisa de nenhuma justificativa, pois ele simplesmente esqueceu algo” (WEINRICH, 2001: 188).

Na teoria freudiana, as percepções são depositadas na memória sob a forma de traços que, armazenados em forma de duplicata a partir de princípios diversos, formam uma extensa rede de memórias ligadas em série. Para Freud, todas as memórias ficam retidas, mesmo que elas não se manifestem. Ele coloca, por exemplo, que “não apenas *algo*, mas a *totalidade* do que é essencial na infância foi retido nessas lembranças. Trata-se simplesmente de saber como extraí-lo delas pela análise. Elas representam os anos esquecidos da infância tão adequadamente quanto o conteúdo manifesto de um sonho representa os pensamentos oníricos” (FREUD, 1998: 115). Até mesmo as manifestações do inconsciente seguem esse mesmo mecanismo. Afinal,

nestes processos, acontece com extraordinária frequência ser ‘recordado’ algo que nunca poderia ter sido ‘esquecido’, porque nunca foi, em ocasião alguma, notado — nunca foi consciente. Com referência ao curso tomado pelos eventos

psíquicos, parece não fazer nenhuma diferença se determinada 'vinculação de pensamento' foi consciente e depois esquecida ou se nunca, de modo algum, conseguiu tornar-se consciente (FREUD, 1998: 115).

Neste sentido, alguns desejos inconscientes se associam a estas memórias e podem levar a processos de deslocamentos e recalques, quando associadas a determinados eventos do tempo presente. É assim que os traços de memória, ao longo de determinados intervalos de tempo, sofrem um rearranjo, formando novas relações.

O ato neurótico de um paciente é assim explicado a partir de uma lembrança que ele constantemente reproduz (*acting-out*), não mais como lembrança, mas sim, como uma ação repetida. Segundo Freud (1998: 116), "podemos dizer que o paciente não *recorda* coisa alguma do que esqueceu e reprimiu, mas o expressa pela atuação ou atua-o (*acts it out*). Ele o reproduz não como lembrança, mas como ação; *repete-o*, sem, naturalmente, saber que o está repetindo". Assim, "enquanto o paciente se acha em tratamento, não pode fugir a esta compulsão à repetição; e, no final, compreendemos que esta é a sua maneira de recordar" (FREUD, 1998: 115-116).

O objetivo da análise, neste contexto, seria uma reelaboração destas memórias traumáticas, de forma que é "um triunfo para o tratamento o fato de poder ocasionar que algo que o paciente deseja descarregar em ação seja utilizado através do trabalho de recordar" (FREUD, 1998: 119).

A volta da memória enquanto uma ação repetida é posta enquanto metáfora cinematográfica diversas vezes ao longo do filme.

Em uma cena bastante expressiva neste sentido, após encontrar a cópia de Rheyra, Chris pergunta para o outro tripulante da nave, Snow, "what was that?" e este lhe responde "Do you want her to come back?". É a resposta a essa pergunta que posiciona a função da memória do filme, mostrando-a enquanto um passado que não só se manifesta no presente, mas que se repete e, ao se repetir, forma novas ligações com o atual construindo uma rede. McFarland (2011) chama a atenção para este fato quando coloca que "a pergunta de Snow implica que Solaris pode oferecer apenas uma repetição sem fim" da imagem de Rheyra.

Para Freud, o material presente em forma de traços de memória está sujeito, de tempos em tempos, a um rearranjo segundo novas circunstâncias (a uma retranscrição), de forma que, "a análise, como uma experiência de ressignificações, vai permitir diversas interpretações do mesmo evento, ou seja, diversos outros significantes podem ser associados ao evento" (QUINET, 2005: 54).

A cena de Soderbergh é exemplar desta possibilidade de finalização da ação repetida através da cura do paciente, representada por uma rearticulação da rede de memórias traumáticas.

Se a esta noção de memória, somarmos a noção freudiana de sintoma, a resposta de Snow se torna ainda mais provocadora, na medida em que, para Freud, o sintoma representa mesmo uma espécie de gozo no indivíduo, uma vez que ele se articula enquanto a busca por uma saída alternativa de satisfação do sujeito frente ao desafio imposto pela repressão libidinal.

Desta forma, mesmo quando reconhecido pelo indivíduo enquanto um sofrimento, o sintoma representa uma satisfação real. "O sintoma é o lugar paradoxal onde o sujeito, sem que ele o saiba, tem a sua satisfação sexual e, também, o seu sofrimento" enquanto "uma satisfação substituta de uma série de fantasias e de recordações de experiências traumáticas" (DIAS, 2006: 401).

A repetição da memória e a obtenção do prazer, portanto, se encontram intimamente ligadas, na medida em que o princípio da pulsão de morte desenha justamente esse lugar para o qual o indivíduo sempre retorna, “lugar de sofrimento e desprazer, o qual proporciona uma satisfação paradoxal, para além do princípio do prazer, que faz o sujeito gozar de seu mal-estar, traçando as vias por onde circula”. E assim, “a necessidade de repetir a mesma coisa é onde se situa o recurso de tudo aquilo que se manifesta do inconsciente sob a forma de reprodução sintomática” (DIAS, 2006: 402).

A resposta de Snow, portanto, provoca Chris ao reconhecimento de que o retorno de Rheyta simboliza este lugar que representa ao mesmo tempo o prazer e o sofrimento enquanto ação repetitiva. E, neste sentido, não é por acaso que quando a cópia de Rheyta lhe pergunta como era a sua relação com a mulher original, Chris diz que “all I see is you”.

Essa cena é particularmente interessante na medida em que podemos encontrar uma cópia quase exata dela no filme de Tarkovsky que, no entanto, é articulada de modo ligeiramente diferente – diferença esta que marca um corte radical nas duas concepções de memória.

Quando o Chris de Tarkovsky pergunta a Snout o que estava acontecendo e este lhe responde que tudo indica que o oceano de Solaris havia escaneado o cérebro da tripulação, tirando deles alguma coisa igual a pequenas ilhas de memória, Chris replica: “Voltará?”. A resposta de Snout, desta vez, é bastante diferente: “Sim e Não”.

A inversão pergunta-resposta não é inocente. Se na primeira cena, de Soderbergh, está implicada uma escolha que aproxima a possibilidade de desaparecimento de Rheyta à rearticulação da rede de lembranças ligadas ao trauma e à superação de luto, mesmo que à custa da perda do prazer ligado à pulsão de morte, na cena de Tarkovsky este prazer obtido e esta escolha implicada não estão presentes. Não existindo a questão de trauma de fundo, não há exatamente uma cura pressuposta e nem um prazer a ser obtido.

A resposta de Snout indica que *sim*, provavelmente a imagem de Hari voltaria na medida em que, para Bergson, o passado, em sua totalidade, nos acompanha em cada instante e se inclina sobre o nosso presente, pressionando a consciência a aceitar elementos que de bom grado ela deixaria de fora, de forma que o passado sempre continua presente em nós. Ao mesmo tempo, Hari *não* voltaria, ao menos não da mesma forma, pois a memória em Bergson também está sempre sujeita a um processo de devir, de forma que o passado se atualiza no presente. E esta atualização não se dá enquanto ação repetitiva, como em Freud, mas enquanto *duração*, enquanto aquilo “o que difere de si” (DELEUZE, 1999: 103).

Sob esta ótica, podemos analisar outras questões que marcam diferentes constructos em torno da memória no *Solaris* de Tarkovsky e de Soderbergh.

A questão do *trauma*, portanto, é um dos elementos centrais que articulam a questão da memória implicada em cada um dos dois filmes. O suicídio de Rheyta, bem como suas causas e a imputação de culpa a Chris, é mostrado de forma muito mais explícita no filme de Soderbergh, ficando apenas sugerida no filme de Tarkovsky. A construção do envolvimento emocional implicado no relacionamento Chris-Rheyta (em Soderbergh) e Chris-Hari (em Tarkovsky) é muito diferente nos dois filmes: enquanto no primeiro par, há uma relação de envolvimento afetivo maior por parte de Chris, bem como o escancaramento da significação traumática do suicídio, no segundo par, o reaparecimento de Hari se mostra mais como meramente uma presença com a qual se tem que conviver, do que a partir de um envolvimento afetivo mais marcado.

Isso fica explícito, por exemplo, na cena em que Hari pergunta a Chris, no filme de Tarkovsky: “você pensava em mim”. A resposta de Chris é sugestiva: “Só quando eu estava triste”. Com exceção da foto presente na casa de seus pais, a presença de Hari não se mostra importante no filme até o aparecimento de sua cópia. A importância emocional maior atribuída à casa dos pais do que à mulher, inclusive, é escancarada no final do filme quando, após o bem-sucedido suicídio da cópia de Hari, Chris retorna à casa dos pais (em sua versão solariana) e se reconcilia com o patriarca, marcando o desaparecimento total da mulher e o restabelecimento de suas relações com o seu passado mais amplo.

É este passado mais amplo que se mostra como o articulador da narrativa e não necessariamente a presença da mulher ou de seu suicídio. Isso fica claro em diversos momentos como quando, por exemplo, o pai de Chris relembra, logo no começo do filme que “essa casa é muito parecida com a do meu avô. Por isso resolvemos fazer uma réplica. Não gosto de modernismos”. O mesmo mecanismo também está implicado na cena em que Hari, logo após a sua aparição, mesmo não conhecendo ainda Snout, faz um comentário que alude ao outro cientista, mostrando que, na verdade, a sua memória e a de Chris se fundem: “Lá vai você sair correndo com o cabelo todo bagunçado como o Snout” – personagem este que o próprio Chris havia acabado de conhecer.

Em ambas as cenas, o passado é articulado enquanto devir, enquanto um passado que se reconstrói justamente porque não deixa de existir enquanto experiência presente, engendrado a uma rede de novas articulações. Não é o trauma que importa, mas sim, como essa nova presença passa a ser articulada tanto ao próprio presente quanto ao passado rearticulado, mostrando a mulher como uma mais figura a se lidar dentro dessa rede de relações e não como a principal causa do processo. Em resumo, é o passado enquanto *duração* e não enquanto *trauma*.

A articulação do papel da lembrança de Rheyra é muito diferente no filme de Soderbergh, onde a presença da mulher é central desde o primeiro instante e o reencontro marca mesmo todo o sentido do filme, expresso em sua própria tagline: “How far will you go for a second chance?”. As cenas que remetem ao suicídio são marcadamente mais dramáticas no filme de Soderbergh, marcando mesmo a culpa que o personagem sente pelo trágico destino da moça. Em uma das cenas, ele tenta mesmo se explicar em um quase pedido de desculpas: “I came back for you. I came back that day. I’m sorry”.

No fim do filme de Soderbergh, a reconciliação não se dá com este passado total representado pelo pai, mas sim, com a própria mulher, fonte original do *trauma*. A cura, encontrada no reconhecimento do próprio prazer da repetição é marcada na fala final quando Chris pergunta: “Am I alive, or dead?”. E Rheyra responde: “We don’t have to think like that any more. We’re together now. Everything we’ve done is forgiven. Everything”. É o perdão e a escolha pela repetição que marcam o fim da experiência traumática e dos significados atribuídos.

Não é mais o passado total em rearticulação com o presente, mas sim, a repetição de um momento específico como ponto nodal de junção de todas as significações imputadas.

### **Recursos Fílmicos: Entre o Flashback e a Imagem-Cristal**

A marcação de dois conceitos distintos de memória nos dois filmes pode ser também aludida a partir do trabalho imagético levado a cabo por cada um dos diretores, especialmente no que concerne aos recursos que cada um deles utiliza para representar imageticamente o passado: enquanto Soderbergh utiliza o flashback para mostrar como era a vida de Chris antes de Solaris e a configuração

de seu relacionamento com Rheya, o passado de Tarkovsky é articulado, fundamentalmente, a partir de imagens-cristais.

Turim (1989) chama a atenção para o fato de que o flashback tem sido utilizado como técnica cinematográfica desde os primeiros tempos do cinema, mesmo nos filmes mudos, como uma forma de criar suspense, de explicar as motivações dos personagens ou, ainda, para compensar o silêncio da falta de diálogos. Para os filmes impressionistas franceses, o flashback era uma forma de transformar os códigos tradicionais de representação para expressar sentimentos e funções psíquicas dos personagens. Mas, a partir dos anos 1940, passou a ser uma técnica muito utilizada em filmes biográficos como forma de destrinchamento da origem de traumas diversos.

Para Deleuze, o uso do flashback marca, no cinema, o encerramento de uma imagem-lembrança que, embora se configure como uma imagem atual, não se prolonga em movimento, mas sim, encadeia-se com uma imagem virtual e forma com ela um circuito. Uma vez que o flashback se configura enquanto um circuito fechado que vai do presente ao passado, fazendo com que este passado retorne ao presente, esta imagem “deve haurir sua própria necessidade de outra parte, exatamente como as imagens-lembrança devem receber de outra parte a marca interna do passado”. E assim, “é preciso que não seja possível contar a história no presente. É preciso, portanto, que alguma coisa justifique ou imponha o flashback, e marque ou autentique a imagem-lembrança” (DELEUZE, 2007: 64). Há, portanto, no flashback, uma percepção indicial entre presente e passado.

Sob esta perspectiva, podemos pensar que o índice que justifica o uso do flashback no filme de Soderbergh é, justamente, a instalação do trauma. É ele que justifica a ida do presente ao passado e de volta e que serve como ponto articulador e nodal da história que está sendo contada.

Já o passado de Tarkovsky não se articula enquanto passado indicial, mas sim, enquanto imagem-cristal, que combina em duplicidade o presente (imagem atual) e o seu passado contemporâneo (em imagem virtual). Enquanto imagem cristal, o passado de Tarkovsky é apresentado imageticamente como uma imagem presente que não se conecta com o presente, mas sim, com a sua imagem virtual, mostrando a coexistência entre presente e passado como a própria duração bergsoniana.

Essa representação fica clara em cenas como quando Chris se depara com o vídeo que seu amigo Gilbarian havia lhe deixado, ou quando ele assiste, junto com Hari, ao vídeo que seu pai havia gravado (vídeo esse que, por sinal, combina diferentes momentos do passado, perpassando da infância à vida adulta de Chris). A imagem virtual e a atual coexistem, gerando um complexo conjunto de significações que não pode expressar nada senão a própria duração.

Esse trabalho com a imagem do passado dos dois diretores, bem como as consequências disso em termos da representação da memória se confirma também nos tipos de planos escolhidos por cada um deles.

Em Soderbergh, há um uso bastante marcado do plano médio e do plano americano, sugerindo sentidos de aproximação e intimidade entre espectador e câmera, a partir de uma interação entre personagem e público, que se articulam como elementos importantes já que sugerem o desvelamento do próprio trauma. Já uma característica marcante dos filmes de Tarkovsky é, justamente, a utilização do plano-sequência como forma de expressão, plano este entendido pelo diretor como a própria força-motriz da tessitura cinematográfica. Ora, o plano-sequência não é mais do que a própria expressão da duração, a própria expressão de um presente que não pára de passar em correlação com um passado que não deixa de ser.

### Considerações Finais

Hayden White (1996), ao falar sobre as representações cinematográficas que giram em torno do passado, chama a atenção para o fato de que as novas representações em torno do decorrido diferem crucialmente do gênero literário surgido no século XIX que recebeu a alcunha de “romance histórico”. Isto porque estes eram caracterizados, fundamentalmente, por projetarem uma estória de romance “imaginária” em um cenário histórico supostamente “real”. Essa interferência mútua entre uma estrutura manifestamente ficcional com a outra supostamente real tinha o efeito de “endossar os eventos imaginários com a concretude da realidade enquanto, ao mesmo tempo, endossava os eventos históricos com a ‘aura’ mágica peculiar ao romance” (WHITE, 1996: 18).

Este funcionamento que dava aos eventos reais alguns elementos imaginários enquanto endossava os eventos imaginários com uma certa realidade é subvertida nas obras literárias e cinematográficas atuais. Para White, essa subversão está posta na medida em que estas produções midiáticas trabalham com uma indistinção entre o real e o imaginário. “Tudo é apresentado como se eles fossem da mesma ordem ontológica, ambos reais e imaginários – realisticamente imaginário ou imaginariamente real, com o resultado de que as funções referenciais das imagens dos eventos são bastante tênues” (WHITE, 1996: 19).

Este apagamento de fronteiras entre o real e o imaginado nas representações da memória é um tema central tanto no *Solaris* de Tarkovsky quanto no de Soderbergh. No entanto, ao partirem de conceitos distintos de memória, essa problematização ganha contornos bastante distintos em cada um dos filmes. A memória enquanto pulsão de Soderbergh e a memória enquanto duração de Tarkovsky são elementos-chaves para que possamos perceber como a “percepção pessoal de um objeto”, tal como exposto por Tarkovsky, pode transformar uma mesma matéria-prima de base em duas obras de arte tão diferentes, desvelando, assim, a própria tessitura do cinema.

### Referências Bibliográficas

BERGSON, Henri. *Matter and Memory*. London: George Allen, 1929.

DELEUZE, Gilles. *Bergsonismo*. São Paulo: 34, 1999.

DELEUZE, Gilles. *A imagem-tempo*. São Paulo: Brasiliense, 2005.

DIAS, Maria das Graças Leite Villela. “O Sintoma: de Freud a Lacan”. *Psicologia em Estudo*, volume 11, número 02, 2006, p. 399-405.

DOSSE, François. *A História*. Bauru, São Paulo: EDUSC, 2003.

FREUD, Sigmund. “Recordar, Repetir e Elaborar”. In: *Edição Eletrônica Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro: Imago, 1998.

MCFARLAND, Douglas. “The Philosophy of Space and Memory in Solaris”. In PALMER, R.B. e SANDERS S.M. (orgs). *The Philosophy of Steven Soderbergh*. Kentucky: The University Press of Kentucky, 2011.

NORA, Pierre. *Realms of Memory: the construction of the French Past*. Nova Iorque: Columbia University Press, 1996.

PELBART, Peter Pál. *O Tempo não-reconciliado*. São Paulo: Perspectiva, 2007.

QUINET, Antônio. “Que tempo para a análise?”. In: A. Quinet. *As 4 + 1 condições da análise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

TARKOVSKY, Andrei. *Esculpir o Tempo*. São Paulo: Martins, 2002.

TURIM, Maureen. *Flashback in Films: memory and history*. London: Routledge, 1989.

WEINRICH, Harald. *Lete: arte e crítica do esquecimento*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.

WHITE, Hayden. “The modernist event”. In SOBCHACK, Vivian (ed.). *The Persistence of History: cinema, television and the modern event*. New York: Routledge, 1996.

### Filmes

*Solaris* (dir. Andrei Tarkovsky), Rússia, Mosfilm, 1972, 167 min.

*Solaris* (dir. Steven Soderbergh), EUA, Twentieth Century Fox Film Corporation, 2002, 99 min.

# Narrativas em Diálogo: A Experiência da Telenovela em Múltiplas Plataformas

**Mariane Harumi Murakami**

Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais da Universidade de São Paulo (PPGMPA-USP) e Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação (PPGCOM-USP) da mesma instituição. Bolsista Capes. Docente dos cursos de graduação da Universidade Braz Cubas, em Mogi das Cruzes, SP. E-mail: mhmurakami@gmail.com

**Resumo:** Propomos investigar os mecanismos discursivos que relacionam, na era “transmídia”, as narrativas-matriz e as narrativas transmidiáticas da telenovela brasileira. Assim, apresentamos a proposta de Long (2007), que traz o conceito de códigos de Barthes para detalhar esse funcionamento discursivo; segundo o autor, as narrativas primárias e as secundárias carregam esses códigos que, na experiência ficcional, relacionam as diferentes narrativas audiovisuais, em movimentos intertextuais e interdiscursivos.

**Palavras-chave:** telenovela; narrativa; transmídia; códigos; ficção; realidade.

**Abstract:** This paper aims to investigate the discursive mechanisms that relate, in the “transmedia era”, the main narratives and the transmedia narratives in Brazilian telenovelas. Thus, we present Long’s discussion on the Barthesian concept of hermeneutic codes to detail this discursive functioning; according to the author, the primary narratives and the secondary ones carry these codes that, in the fictional experience, link the different audiovisual narratives, in intertextual and interdiscursive movements.

**Keywords:** telenovela; narrative; transmedia; codes; fiction; reality.

## A modernização da ficção seriada televisiva brasileira

Desde a primeira telenovela brasileira, *Sua vida me pertence* (1951), muitas águas se passaram pela história da ficção seriada brasileira. Em seus anos iniciais, destacaram-se os roteiros aos moldes dos desenvolvidos pela cubana Glória Magadan – dramalhões com fórmulas infalíveis que retomavam as características do melodrama, fortemente influenciados pela radionovela: “Masmorras, calabouços, tavernas, hospitais e saídas secretas de castelos mal-assombrados, com personagens estereotipados (...), ambientes exóticos, romances dramáticos de capa e espada e personagens misteriosos (MATTELART, 1998, p. 30).

Essa primeira fase da telenovela é classificada por Hamburger (2005) como uma fase “fantasia”, que trazia novelas calcadas predominantemente na ficção com histórias de sheiks, príncipes e contos de fadas. Com a saída de Magadan, as telenovelas passaram a abordar um conteúdo mais “realista” absorvendo representações do cotidiano do Brasil. Segundo Hamburger (2005, p.85), “referências à cultura nacional foram expandindo e se tornaram explícitas com o uso das cores da bandeira, entre outros símbolos nacionais”. O grande marco dessa nova fase do gênero é *Beto Rockfeller*, telenovela de Bráulio Pedrosa, exibida entre 1968 e 1969. Segundo Fernandes (1982), a obra é o primeiro arquétipo real da telenovela brasileira, que estabeleceu como modelo para o futuro do gênero o

seguimento livre da história, com linguagem e expressões coloquiais semelhantes ao nosso modo de falar. Além disso, a trama introduz um novo tipo de herói, próximo ao caráter brasileiro, modificando assim a estrutura dramática da história (MATTELART, 1998).

É possível afirmar que Beto Rockfeller marca uma transição pela qual passa a telenovela, que Xavier (2003) denominou de “modernização da teleficção no Brasil, ocorrida nos anos 1970 e 1980”, em que se dá o início de uma construção de um modelo mais realista de telenovelas – no sentido da eliminação de fórmulas antigas dos melodramas de rádio, com a introdução de uma preocupação maior com o naturalismo psicológico e o controle relativo do excesso e do sentimentalismo (Ibid.). Essa postura, de acordo com o autor, aproxima a telenovela à crônica, com personagens menos idealizadas, nova postura moral e novas convenções formais. As telenovelas começam a quebrar a antiga concepção radical segundo a qual “na TV, como todos sabem, só são possíveis o plano americano e o primeiro plano. Todo o resto – planos a distância, planos coletivos, planos panorâmicos – é ineficaz” (DEBRIX: 1989, p.560). Nos anos 2000, a chamada “revolução digital” não deixou incólume essa tradicional narrativa ficcional. Na guerra pela audiência, faz parte também a corrida pelas inovações tecnológicas, exclusividades não só do conteúdo, mas também das técnicas utilizadas.

No entanto, a tecnologia digital não se encerra na qualidade de transmissão e recepção de imagens e sons; o próprio processo de interação do telespectador com o meio televisivo já tem sofrido modificações e, com o uso simultâneo da Internet e do celular, essa relação está, rapidamente, modificando-se. Se no início “conteúdo *online*” significava apenas a disponibilização de informações, resumos, trechos de capítulos e notícias referentes à trama, na era de convergência as redes televisivas estão desenvolvendo narrativas e conteúdos específicos para a rede digital, para atender os consumidores dispostos a seguir seus programas favoritos através de múltiplos canais de comunicação. Trata-se de narrativas “transmídia”, termo criado por Jenkins (2009), que as define como histórias que se desenrolam em múltiplas plataformas de mídia, cada uma delas contribuindo de forma distinta “para nossa compreensão do universo; uma abordagem mais integrada do desenvolvimento de uma franquia do que os modelos baseados em textos originais e produtos acessórios” (Ibidem, p. 384).

De acordo com Bordwell (2009), as narrativas serializadas televisivas constituem o melhor lugar para o desenvolvimento de narrativas transmidiáticas, uma vez que elas oferecem tempo para os telespectadores explorarem e criarem ramificações midiáticas. Assim, as narrativas transmidiáticas consistem em informações e conteúdos complementares à narrativa principal, por meio de narrativas paralelas em mídias diferentes. O intuito é, segundo Jenkins (2009), expandir a narrativa para outras mídias, para que o espectador reúna uma infinidade de pedacinhos que se encaixam e agregam informações sobre aquela história e seus personagens.

Ainda que na televisão norte-americana esse fenômeno tenha se delineado há alguns anos, no Brasil essa experiência foi trazida recentemente às produções ficcionais. Os *blogs* de personagens constituíram essas primeiras tentativas de criação de conteúdo paralelo às tramas televisivas, ou seja, personagens ficcionais que possuem “diários virtuais” com *posts* sobre seus cotidianos e reflexões, que o espectador pode acessar a qualquer momento, de qualquer lugar. Com o sucesso desses conteúdos, as tramas passaram a investir cada vez mais nas narrativas transmídia. Além disso, lança-se mão de mídias sociais como o *Twitter*, tanto para a postagem de conteúdo geral sobre a telenovela, quanto para a criação de conteúdo transmidiático ficcional, com perfis de personagens da trama. No caso dessa rede social, há ainda o fenômeno interessante protagonizado por usuários “não-autorizados”, em que os próprios espectadores criam contas para outros personagens, fazendo assim a sua contribuição para a narrativa transmídia.

Nesse panorama, é possível dizer que a “modernização” da telenovela brasileira, desde o seu surgimento na década de 50, não transforma apenas a forma de fazer telenovela, mas transforma principalmente a experiência do espectador diante do produto ficcional. Ele passa, inicialmente, de uma experiência ficcional bastante distante de sua realidade cotidiana, baseada em um mundo fantasioso, para uma experiência ficcional que pretende parecer cada vez mais “realista”, em que os diversos elementos da trama apontam para o seu cotidiano (sem esquecer-se da utilização de mecanismos de representação naturalista). Hoje, na era da convergência, o espectador não abandona a narrativa televisiva, mas tem a oportunidade de buscar (ou não) em outras mídias conteúdos para enriquecer a sua experiência ficcional. E isso instaura, assim, novos a(u)tores no discurso ficcional televisivo brasileiro.

### Algumas considerações teóricas

A telenovela é um produto televisivo comumente conhecido por sua natureza de “obra aberta”, no sentido de que seu enredo não é totalmente delimitado antes do primeiro capítulo ir ao ar; esse conceito remete-nos ao conceito de Eco, segundo o qual constitui característica imprescindível de toda obra de arte ser uma “mensagem fundamentalmente ambígua, uma pluralidade de significados que convivem num só significante”.(1997, p.22). Para o autor, o sentido de uma obra não é definido *a priori*, uma vez que se tratam, na realidade, de possibilidades de sentidos, produzidos no ato de leitura, na interação entre as instâncias da comunicação, sendo eles autor, texto e leitor.

Segundo Eco, essa interação faz-se presente desde a origem do texto: “Gerar um texto significa atuar segundo uma estratégia que inclui as previsões dos movimentos do outro” (apud Brandão, 1994). Melhor dizendo, “um texto postula o próprio destinatário como condição indispensável não só da sua própria capacidade comunicativa concreta, como também da própria potencialidade significativa” (Ibidem, p.87). Refletindo sobre as palavras de Eco, é possível dizer que o leitor se institui em duas instâncias: no nível pragmático, o texto está sempre atento em relação ao seu destinatário, mobilizando seu discurso de acordo com o seu interlocutor; e no nível linguístico-semântico, o texto é uma “potencialidade significativa” que se atualiza no ato de leitura, “levado a efeito por um leitor instituído no próprio texto, capaz de reconstruir o universo representado a partir das indicações, pistas, que lhe são fornecidas” (BRANDÃO, 1994, p.88).

Neste artigo, interessa-nos especialmente esse conceito de leitor-modelo (Ibid.) (no caso da telenovela, espectador-modelo) discursivamente construído, ou seja, que se produz no texto, por meio de mecanismos textuais. Privilegiaremos, assim, as estratégias do discurso que possibilitam a produção desse “espectro” de leitor (espectador) que se apresenta no próprio texto. Será que o espectador-modelo dos primeiros períodos da telenovela era, por conta da própria configuração da relação de consumo midiático da televisão, mais passivo que hoje? Será que, na era transmídia, o espectador-modelo construído é mesmo aquele delineado pelos pesquisadores da web 2.0, o “espectador-ativo” (LACALLE, 2010, p.86)? Melhor dizendo, será que houve, de fato, essa “passagem do espectador passivo a protagonista na Rede” (Ibid., p.87), que não somente *assiste* e *acompanha* as narrativas, mas também *participa* dessa narrativa, como *construtor* de conteúdo?

Por outro lado, não podemos esquecer que, se o texto constrói um leitor-modelo, temos também, segundo o autor, a figura de um autor-modelo que, longe de ser o autor empírico, é uma estratégia interpretativa que surge como um dos polos internos à obra. Assim, o texto constrói-se na interação “entre duas estratégias discursivas e não entre dois sujeitos individuais” (ECO, 2004, p.46). Essa noção é particularmente importante para nossa perspectiva, uma vez que o estatuto do autor nas telenovelas envolve um processo amplo, que não se atém à sua

“escritura”, mas estende-se para um modo de produção bastante complexo, que vai do roteiro, produção e pós-produção (aí incluídas as narrativas transmidiáticas), configurando-se como o que é comumente conhecido como obra coletiva, com diversos autores empíricos. Sendo assim, pensamos que o conceito de autor-modelo nos permitirá dar conta dessa complexidade, uma vez que, de acordo com essa perspectiva, a configuração da autoria depende de traços discursivos, mas põe em jogo o universo do que está atrás do texto, atrás do destinatário e provavelmente diante do texto e do processo de cooperação – denominado pelo autor de “pacto de leitura”.

Entendendo essas questões teóricas, propomos neste artigo investigar, a partir das considerações de Long (2007) sobre os estudos de Barthes (1974), a construção dos mecanismos discursivos que relacionam, na era transmídia, as narrativas-matriz e as narrativas transmidiáticas. Como objeto de investigação, apresentaremos a telenovela *TITiTi* (2010): a trama televisiva e suas narrativas secundárias, mais especificamente os conteúdos digitais do site oficial da telenovela.

### ***TITiTi*: a convergência está na moda**

*TITiTi*, telenovela de Cassiano Gabus Mendes, foi originalmente exibida pela Rede Globo entre 1985-1986, no horário das 19h; retratando o universo da alta costura, tornou-se um grande sucesso, sendo exibida em mais de 20 países<sup>1</sup>. O remake, objeto de análise do artigo, foi veiculado entre 2010-2011 e escrito por Maria Adelaide Amaral, que, em uma espécie de homenagem a Gabus Mendes, mesclou à trama original histórias e personagens de outras obras do autor, tais como *Plumas e Paetês*, *Elas por Elas*, *Locomotivas* e *Meu Bem, Meu Mal*.

*TITiTi* nasceu e se desenvolveu no processo cada vez mais crescente, como já mencionado, de transmídiação da telenovela brasileira; a trama apresentou um rico material narrativo disponibilizado na *web*, cujo desenvolvimento foi possibilitado especialmente pelo tratamento temático da obra. Muito além do tradicional uso das páginas virtuais para a divulgação de informações sobre a trama, de sinopses de capítulos e de vídeos de trechos exibidos, o site oficial de *TITiTi* ([www.tititi.globo.com](http://www.tititi.globo.com)) hospeda páginas que, ao menos à primeira vista, cumprem exatamente o papel de uma narrativa transmidiática, em que “desdobra-se através de múltiplas plataformas midiáticas em que cada novo texto faz uma distintiva e valiosa contribuição para o todo” (JENKINS, 2009, p,95).

Sem dúvida, o grande diferencial dos conteúdos transmidiáticos de *TITiTi* para as demais novelas veiculadas na época foi a quantidade, a variedade, a sua consonância e participação no enredo da novela. Características que, de fato, facilitam e estimulam ainda mais o consumo de qualquer uma das narrativas – a narrativa matriz (ou primária) e as secundárias.

Assim, deixaremos de lado o conteúdo mais “tradicional” – as informações sobre a trama, sobre os personagens, os resumos de capítulos – e nos ateremos ao conteúdo produzido mais condizente com a noção de narrativa transmidiática de Jenkins (2009), ou seja, as tramas que servem como “extensão” da narrativa principal e como complemento à história-matriz, a telenovela. Dentre eles, destacaremos os sites e *twitters* das revistas fictícias *Moda Brasil*<sup>2</sup> e *Drix Magazine*<sup>3</sup> e os blogs e *twitters* dos personagens Beatrice M/Mabi Spina<sup>4</sup>, Jacques Leclair/ André Spina<sup>5</sup> e Victor Valentim/Ariclenes Martins<sup>6</sup>.

Esses conteúdos têm a característica que nos interessa na discussão sobre narrativa transmidiática: são conteúdos ficcionais produzidos em plataformas diferentes da televisão, aproveitando-se de formatos e gêneros típicos do ambiente digital. Ou seja, não são apenas transposições de vídeos ou comentários sobre a trama televisiva; são materiais desenvolvidos para que o espectador tenha uma

<sup>1</sup> <http://memoriaglobo.globo.com>

<sup>2</sup> <http://tititi.globo.com/platb/revistamodabrasil/> e [@revistamodabr](https://twitter.com/revistamodabr).

<sup>3</sup> <http://tititi.globo.com/platb/drixmagazine/> e [@drixmagazine](https://twitter.com/drixmagazine).

<sup>4</sup> <http://tititi.globo.com/platb/beatricem/> e [@beatricem](https://twitter.com/beatricem).

<sup>5</sup> <http://tititi.globo.com/platb/jacquesleclair/> e [@JacquesLeclair](https://twitter.com/JacquesLeclair).

<sup>6</sup> <http://especial.tititi.globo.com/victorvalentim/> e [@victorvalentim](https://twitter.com/victorvalentim).

continuidade da experiência ficcional em horário diferente daquele em que a telenovela passa na televisão. As revistas e personagens que só existem na ficção ganham vida na tela do computador, é como se eles existissem de fato fora da narrativa televisiva.

É possível dizer que esses conteúdos cumprem o papel de preencher as lacunas que, em qualquer ficção, seriam deixadas por conta da imaginação do leitor ou do espectador, por meio daquilo que John Keats em 1817 denominou (na Literatura) de “capacidade negativa” (*negative capability*). Trata-se da arte de construir brechas estratégicas em uma narrativa para evocar um sentido de incerteza, mistério ou dúvida na audiência. Simples referências a pessoas, lugares ou eventos externos à narrativa fornecem pistas à história dos personagens e do mundo em que esta se desenvolve. Isso gera um empoderamento na audiência para que completem os espaços com sua imaginação, deixando-os livres para motivar a curiosidade de completá-los (Long, 2007, p.53).

A abertura para que o leitor possa supor ou imaginar certos fatos sobre a trama é inerente a qualquer obra de ficção, transmidiática ou não. Afinal, é impossível dizer ou contar tudo em uma história. Como espectadores, imaginamos como teria sido, por exemplo, a vida de Anakin Skywalker antes de se tornar o vilão Darth Vader<sup>7</sup>. É a capacidade negativa que possibilita não só o desenvolvimento de narrativas em outras plataformas, mas também o desenvolvimento do fenômeno das *fanfics* (ou *fan fictions*), ou “ficções criadas por fãs”, hobby literário (ou cinematográfico) cujo objetivo é escrever histórias baseadas em universos ficcionais – personagens, cenários e acontecimentos – criados por terceiros.

<sup>7</sup> Esse questionamento é respondido nos três primeiros episódios da série (Ep. 1 – A ameaça fantasma, Ep.2 – O ataque dos clones e Ep.3 – A vingança de Sith), que cronologicamente foram lançados mais tarde, cerca de 20 anos depois da outra trilogia (Ep.4 – Uma nova esperança, Ep.5 – O império contra-ataca e Ep.6 – O retorno do Jedi).

Assim, em *TiTiTi* o conteúdo transmidiático supre, de certa forma, algumas lacunas deixadas pela narrativa televisiva; por meio dos blogs e dos *twitters* dos personagens, por exemplo, podemos saber um pouquinho mais sobre sua vida, seu dia a dia, aquilo que provavelmente não é pertinente à trama televisiva, mas enriquece ainda mais a construção do personagem. Os sites das revistas *Moda Brasil* e *Drix Magazine*, com colunas, textos, vídeos e fotografias que remetem diretamente a eventos da trama principal, dão ao espectador a oportunidade de vivenciar o mesmo mundo dos personagens que ele acompanha diariamente. As publicações “fictícias” não podem ser compradas nas bancas de jornais, mas as “mesmas” matérias podem ser lidas no ambiente digital. E o que enriquece ainda mais essa experiência é a “capacidade negativa” de *TiTiTi*, ou seja, a trama principal dá estrategicamente a “deixa” para que o espectador busque as informações em outras plataformas. Vale lembrar que essa busca por parte do espectador deve ser sempre opcional, ou seja, a obra precisa dar conta de diversos tipos de espectadores-modelo: como delimita Scolari (2009), o de primeiro nível (consumidores de textos simples, que não mergulham no universo ficcional); de segundo nível (consumidores de mídias simples, que acompanham frequentemente um determinado produto cultural em apenas uma plataforma e compreendem esse universo ficcional); e de terceiro nível (consumidores transmidiáticos, que processam representações de diferentes mídias e linguagens e reconstróem mais extensamente o mundo ficcional). Portanto, na forma ideal da narrativa transmidiática, “cada meio faz o que faz de melhor (...). Cada acesso à franquia deve ser autônomo (...), cada produto determinado é um ponto de acesso à franquia como um todo. A compreensão obtida por meio de diversas mídias sustenta uma profundidade de experiência que motiva mais consumo” (JENKINS, 2009, p.138).

Dando seguimento, essa capacidade negativa, segundo Long (2007) está ligada a “pistas migratórias” (*migratory cues*), sinais para outra mídia – os sentidos através dos quais vários caminhos narrativos são marcados por um autor e localizados por um usuário através de padrões de ativação. Embora a “capacidade negativa” não precise levar a nada no momento em que é escrita na história, ela limpa um

espaço na narrativa para que as pistas sejam plantadas (Idem). Em uma narrativa transmídia, essas pistas migratórias estabelecem o movimento intertextual das narrativas, fazendo com que o conteúdo produzido nas narrativas secundárias tenham mais relevância e façam mais sentido dentro da franquia. Pois, por mais que, como considera Jenkins (2009), o perfil do público contemporâneo seja cada vez mais ativo, migratório, socialmente conectado, que exige diferentes formas de entretenimento com espaço para contribuir ativamente, é a constante referência a essas outras narrativas (ou a plantação de pistas migratórias na narrativa matriz) que estimula a busca do espectador. Melhor dizendo, ao mostrar os personagens “blogando” ou lendo as matérias publicadas nos sites das revistas, a narrativa matriz não só aponta para a existência dessas narrativas secundárias, mas também confere a sua *raison d’être*.



Figura 1 – A plataforma digital na tela televisiva

Na obra em questão, essas pistas migratórias que direcionam o espectador para as mídias digitais permeiam a trama de maneira bastante incisiva ao longo de sua exibição. Citando um texto do próprio site oficial da telenovela, “a web foi uma grande aliada de *TiTiTi*, quase como se fosse mais um personagem. Foi através da internet que muitos barracos começaram e muitos segredos foram revelados”<sup>8</sup>. Frequentemente o conteúdo transmídia aparecia em cena; diferentes personagens desenvolviam suas ações e diálogos em frente a um computador, seja lendo a última fofoca sobre Victor Valentim na *Drix Magazine* ou os bastidores da São Paulo Fashion Week na *Moda Brasil*, seja atualizando o seu blog pessoal.

### Decifrando os códigos de *TiTiTi*

Long (2007), em sua tese sobre *transmedia storytelling*, alia aos conceitos de capacidade negativa e pistas migratórias a ideia de códigos de Barthes<sup>9</sup> para detalhar o funcionamento das narrativas transmídia; segundo o autor, tanto as narrativas primárias (as matrizes) quanto as secundárias (transmídias) carregam em seus discursos esses códigos que, na experiência ficcional, estabelecem relações entre essas narrativas, em movimentos intertextuais e interdiscursivos. Trata-se de uma ideia semelhante à das pistas migratórias, mas Barthes vai além, ao caracterizar o funcionamento de cada um desses códigos, com o objetivo de expor todas as possibilidades de leitura de textos legíveis e textos escrevíveis (Barthes, 1992).

<sup>8</sup> <http://tititi.globo.com/Fique-por-dentro/noticia/2011/03/web-foi-uma-das-grandes-aliadas-de-ti-ti-ti.html>.

<sup>9</sup> Em *S/Z* (1970), Barthes propõe uma das mais completas teorias dos códigos literários (não definindo literalmente código, mas aproximando-se da noção de campo associativo), distinguindo cinco tipos de código para determinar a legibilidade de uma narrativa: código hermenêutico (refere-se à intriga e envolve todos os problemas de interpretação textual), código sêmico (relacionado aos semas que caracterizam as personagens e

os cenários em que vivem), código simbólico (que permite a decodificação dos sentidos simbólicos), código proairético (sistema de organização das ações do texto ou estruturação da intriga em sequências) e código cultural (citações de uma ciência ou de uma sabedoria, cultura transmitida). Esses códigos, para o autor, constituiriam a narrativa não como uma linearidade, mas como uma construção intertextual, produto de vários discursos.

Os códigos permitem que a comunicação seja estabelecida em um patamar comum em que o produtor e o receptor de um discurso podem se encontrar. Um código para a leitura de uma narrativa pode ser entendido como um conjunto de regras frouxas em que uma pessoa identifica e interpreta os componentes essenciais de um texto narrativo. Dentre os cinco códigos, destacamos o chamado código hermenêutico, aquele que estrutura o enigma de acordo com a expectativa e desejo para a sua solução. Long desdobra o código hermenêutico em outras seis categorias, que ajudam a entender o funcionamento das pistas migratórias de uma narrativa (transmídia ou não). São eles: códigos hermenêuticos *culturais* (questões levantadas por pistas que apontam para questões culturais, seja da arte, filosofia, etc.), *de personagens* (referentes a personagens e pessoas que não aparecem na tela ou possuem participação pequena na narrativa), *cronológicos*, *geográficos*, *ambientais* e *ontológicos* (os mais raros, aqueles que fazem a audiência questionar sobre a natureza da própria obra).

Os códigos, assim, são categorias potenciais para as pistas migratórias; portanto, esses códigos deixam espaços que podem ser preenchidos, numa narrativa tradicional, pelo próprio espectador ou leitor (modelos). No caso de uma narrativa transmidiática, esses espaços podem ser atualizados ou explicados em textos secundários. Pudemos observar que em *TITiTi* (assim como acontece no caso das telenovelas brasileiras em geral), esses códigos e pistas possuem, em alguns casos, funcionamento diferente da narrativa transmidiática norte-americana, por exemplo, *Heroes*, *Lost* e *Star Wars* (para citarmos as mais analisadas nessa questão). Enquanto a estrutura narrativa transmidiática dos programas norte-americanos possui uma formação rizomática, em que a narrativa principal (televisiva) lança mão de códigos hermenêuticos que conduzem a narrativas secundárias construídas em outras plataformas midiáticas, os códigos e pistas de *TITiTi* muitas vezes criam uma circularidade narrativa em que há sempre um reforço ao retorno à narrativa matriz.

Para fins comparativos, podemos tomar *Heroes* como exemplo. *Heroes* conta a história de indivíduos comuns que desenvolvem super-poderes. O programa se sobressai ao atualizar códigos hermenêuticos de personagens e desenvolvendo histórias secundárias sobre eles. Um dos personagens principais, Mohinder, um professor geneticista indiano, descobre uma importante pesquisa de seu pai, que morreu no início da primeira temporada. Um *graphic novel* foi criado para clarificar o relacionamento entre o cientista e seu pai, revelando que Mohinder começou a introjetar as crenças científicas de seu pai ainda quando criança. Em um outro exemplo, um *graphic novel* revela que o avô de Hiro (protagonista da trama) sobreviveu à bomba de Hiroshima, explicando a razão para que Hiro seja tão motivado a salvar o mundo de uma grande explosão. Essas histórias secundárias são questionamentos prováveis que um fã poderia (ou não) pensar perguntar enquanto assiste ao programa, mas que fornecem maior profundidade no mundo de *Heroes*, especialmente para os fãs mais afeccionados.

Esse tipo de transmídiação pode ser observado no *Blog da Stela*, página da jornalista da revista *Moda Brasil*. Trata-se de uma personagem secundária, mas como perfil interessante para o desenvolvimento de conteúdo transmidiático. Em seu blog, Stela mescla posts sobre o mundo da moda, sua carreira e vida pessoal. É interessante observar que, justamente por ser uma personagem secundária, não possui muito destaque na narrativa televisiva, mas a personagem ganha vida e história no ambiente digital. Podemos citar o lançamento de seu livro, que na televisão serviu mais como pano de fundo para o desenvolvimento de ações de personagens principais (Jaqueline e Jacques Leclair), enquanto no blog podemos conhecer detalhes sobre a autora e sobre o livro, que quase não é mencionado na telenovela. É possível ler textos sobre o desenvolvimento do livro, sobre as expectativas da autora e sobre o lançamento, com fotografias e comentários do evento.

Não podemos esquecer também da vida pessoal dessa personagem; na telenovela, Estela é a mãe de Renato, pai do filho de Marcela, personagem de bastante destaque na trama. Mais uma vez, enquanto na telenovela as relações familiares são tratadas de maneira superficial, no blog temos acesso a diversos pormenores de sua vida com o filho, marido, nora e neto. Ela é também amiga da personagem Jaqueline, uma das protagonistas da trama, a quem dedica vários posts. Assim, o blog preenche vários espaços deixados pela narrativa televisiva em relação à personagem, fazendo com que o espectador se desloque de plataforma midiática. Mas, quase sempre, como já mencionado, faz com que ele se lembre de retornar à narrativa principal, por exemplo, citando eventos e publicando fotos e vídeos da trama televisiva.

Um outro exemplo é a personagem Marcela, que possui uma coluna sentimental dentro do site da Revista *Moda Brasil* (na trama, a personagem também ganha um espaço na revista fictícia), em que responde e-mails que pedem conselhos amorosos. Na trama televisiva, a coluna não aparece simplesmente como pista direcionando para o conteúdo no ambiente digital, mas a coluna faz parte do próprio enredo da narrativa televisiva. Outras personagens escrevem para a coluna de Marcela pedindo conselhos sobre seus relacionamentos amorosos; Marcela responde e seus conselhos são, de fato, seguidos pelas personagens. As cartas e as respostas aparecem na televisão com os personagens na frente do computador, com a voz em off narrando seu conteúdo, que depois é transcrito para o blog de Marcela em forma de post. Nesse ambiente digital, vemos também cartas e respostas criadas exclusivamente para o esse espaço (ou seja, não são mencionados na narrativa televisiva), aproximando o conteúdo à proposta de transmídia norte-americana discutida anteriormente. No entanto, esse conteúdo insiste em um retorno à narrativa televisiva; é o caso do último post do blog, em que Marcela, ao finalizar seu conselho, escreve: “Mas o tempo conspira a seu favor, e vai te ajudar a enxergar tudo com clareza. Palavra de quem já cruzou esse deserto escuro... E hoje não podia estar mais feliz!”. Qual foi esse “deserto escuro” cruzado por Marcela? O que aconteceu na vida amorosa da colunista? Só sabemos se voltarmos à narrativa televisiva.

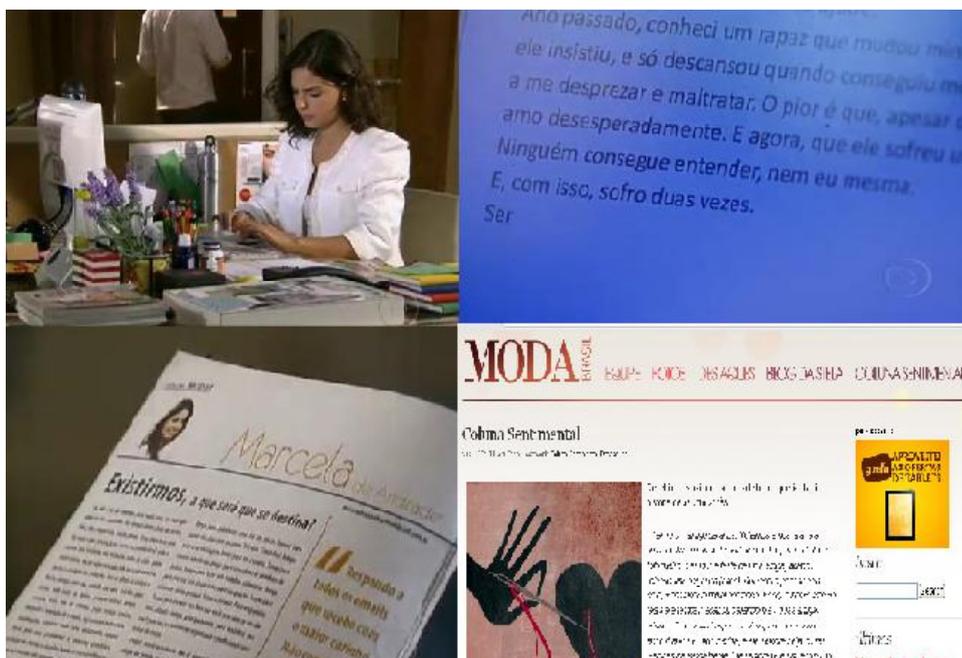


Figura 2 – O blog de Marcela, em múltiplas plataformas.

Os blogs de Jacques Leclair e Victor Valentim, protagonistas da trama, também seguem essa circularidade em relação à narrativa televisiva. Na TV, as páginas virtuais aparecem em rápidas referências dos personagens; geralmente, quando anunciavam alguma novidade. Já os posts dos blogs dos estilistas sempre

remetem a eventos ocorridos anteriormente na telenovela, ou então a eventos que ocorreram mais tarde, configurando uma espécie de *teaser* da própria trama para o espectador. Quase sempre, os posts reiteram os eventos ocorridos na trama televisiva: são comentários, na visão dos próprios personagens, sobre os acontecimentos. Não há, estritamente, histórias novas sendo contadas, como ocorre no caso de *Heroes*

### **Códigos hermenêuticos, realidade e gêneros discursivos**

Tratando mais especificamente sobre a questão relacionada à classificação dos códigos hermenêuticos desenvolvidos por Long (2007) a partir de Barthes (1974), é possível observar que em *TiTiTi* esses códigos que remetem a personagens, tempo, espaço e cultura, possuem uma particularidade interessante quando comparadas às narrativas analisadas por Long em sua tese. Na telenovela brasileira, alguns códigos atuavam em referências que apontavam para elementos da realidade cotidiana, demandando um espectador-modelo que soubesse reconhecer esses códigos, que podemos chamar de “referenciais”.

Logo no primeiro capítulo da trama, na apresentação da temática principal da telenovela, o cenário é a São Paulo Fashion Week, com a participação de diversas personalidades (reais) do mundo da moda. Aqui, temos diferentes códigos hermenêuticos em funcionamento – cultural, geográfico, cronológico (uma vez que o SPFW ocorreu poucas semanas antes do capítulo ir ao ar) e de personagens –, mas que, ao invés de uma interpretação que depende da imaginação do espectador, ativa o conhecimento prévio do espectador, que pode (mas não necessariamente deve) reconhecer aqueles “personagens reais” misturados aos fictícios, criando um jogo entre ficção e realidade. Ademais, os códigos também serviriam para abrir espaço para a criação de narrativas transmidiáticas, uma vez que, citando ainda o caso do evento de moda paulista, o site da Revista *Moda Brasil* realizou a cobertura dos desfiles, com análises sobre as tendências da época. O mesmo foi feito meses mais tarde, mais próximo ao final da novela, na Rio Fashion Week, em que Marcela e Stela acompanham o evento e realizam análises, na trama televisiva e nas páginas digitais.

O blog de Beatrice M., pseudônimo adotado pela personagem Mabi Spina, também é um exemplo notável de como a telenovela conseguiu ministrar com êxito o desenvolvimento das narrativas transmídia, sem abandonar aquela que, desde os finais dos anos 60, tornou-se a característica que distingue a telenovela brasileira das produções ficcionais de outros países: o afastamento do estilo fortemente melodramático que a caracterizou em seus primórdios, cedendo lugar a temáticas do cotidiano, aproximando ficção e realidade, e combinando convenções formais de diferentes gêneros discursivos (Motter, 2000-2001). A personagem já é, por si própria, um código referencial. Ela estabelece claramente uma relação intertextual com uma figura bastante conhecida no mundo fashion: Tavi Gevinson<sup>10</sup>, uma garota norte-americana de 14 anos que, assim como Mabi, é um precoce gênio da moda, blogueira e fashionista, sem esquecer a inegável semelhança física (e de nome). Esse tipo de intertextualidade visual pode também ser observado nos personagens Ed Silveira e Rony, referências aos excêntricos estilistas Karl Lagerfeld e John Galliano, e Help, paródia da temida editora de moda da *Vogue* norte-americana Anna Wintour.

<sup>10</sup><http://www.thestylerookie.com/>.



Figura 3 – Tavi Gevinson e Mabi Spina

Sob a identidade de Beatrice M., Mabi escrevia textos que agitavam os núcleos da telenovela. Era uma crítica respeitada (e temida) por todos os estilistas; com um senso apurado para a moda, não perdoou nem seu próprio pai, André Spina/Jacques Leclair, um “costureiro obscuro da Zona Leste (...) que jamais revelou uma centelha de talento ou originalidade”<sup>11</sup>. Além das críticas de moda, o blog de Beatrice M. também possui posts com coberturas dos desfiles fictícios, fofocas do mundo fashion de *TITiTi*, reflexões sobre estilo e entrevistas com personalidades de destaque da moda. Nessas entrevistas, o blog mescla engenhosamente entrevistas fictícias com diversas personagens, tais como a estilista Jaqueline Maldonado e as jornalistas da Revista *Moda Brasil* Suzana Martins e Stela Sanches, com entrevistas “reais”, com figuras reconhecidas no mundo da moda: os jornalistas Maria Prata, Lilian Pacce, Erika Palomino, Mário Mendes, Vivian Whiteman, César Giobbi e Joyce Paskowitch, a consultora Gloria Kalil, a estilista Chiara Gadaleta, a crítica de moda Regina Guerreiro e a figurinista Marília Carneiro (que, aliás, é figurinista de *TITiTi*, criando um interessante movimento metatextual). Destacamos ainda as reflexões sobre moda e estilo, em que entram em pauta questões atuais sobre o assunto, como pirataria fashion, consumismo desenfreado, culto ao corpo, moda plus size, supervalorização de produtos importados, entre outros temas incorporados da realidade cotidiana, confirmando a hipótese de diversos estudiosos, como Motter e Jakubazko (2005) e Lopes (2009), de a telenovela brasileira possuir a função de *agenda setting*<sup>12</sup>, uma vez que tematiza ao espectador de telenovelas questões relevantes, não só sobre moda, mas também como ela influencia o (bom e mau) comportamento da sociedade.

É possível afirmar que essa referencialidade é ativada também pelo reconhecimento de alguns padrões textuais, de formas e conteúdos possíveis que se repetem socialmente e historicamente. Ou seja, no reconhecimento dos gêneros discursivos. Como já dito, a telenovela brasileira caracteriza-se pelo intrínseco diálogo que estabelece com a realidade; a questão da incorporação dos gêneros de realidade pela narrativa da telenovela vem sendo amplamente discutida pelos estudos de televisão<sup>13</sup> e eles são responsáveis pela criação de pontos de acesso, na narrativa ficcional, à realidade. Longe de afirmarmos que há a intenção de “enganar” o espectador, queremos dizer que essa apropriação permite a produção de uma leitura documentarizante (Odin, 1984), em especial no que se refere ao seu nível ou estrato realista (Motter, 2004). No entanto, assim como afirma Odin, existem várias possibilidades de leituras documentarizantes, e elas variam de acordo com a obra em questão e especialmente com a posição adotada pelo espectador diante dessa obra: essa leitura pode afetar trechos da obra ou todo o filme, pode ser descontínua ou prolongada, individual ou institucional, interna ou externa, etc. Tratando-se da telenovela, o conhecimento do gênero será um dos pontos fundamentais na produção dessa leitura documentarizante, ou seja, o espectador familiarizado com o funcionamento discursivo da telenovela saberá

<sup>11</sup><http://tititi.globo.com/platb/beatricem/2010/09/04/o-prodigio-da-zona-leste/>.

<sup>12</sup>A tematização é um procedimento informativo que se insere na hipótese do agenda-setting, dela representando uma modalidade particular: tematizar um problema significa, de fato, colocá-lo na ordem do dia da atuação do público, dar-lhe o relevo adequado, salientar sua centralidade e o seu significado em relação ao fluxo da informação não-tematizada. (...) a sua função é selecionar posteriormente (...) os grandes temas sobre os quais há que concentrar a atenção do público e mobilizá-la para a tomada de decisões (WOLF, 1995, p.146).

<sup>13</sup>Dentre outros, podemos citar Motter (2000-2001, 2004), Lopes (2002), Souza (2010), Buonanno (1993).

diferenciar o estrato real do estrato melodramático, ainda que muitas vezes as fronteiras sejam bastante sutis.

Dessa forma, é possível distinguir dois tipos de “leitores” da telenovela (Motter, 2003), assim como o fez Umberto Eco: o de primeiro nível, que somente “quer saber (e com razão) como acaba a história” (Eco, 2004, p.33) e “deixa escapar certos detalhes, seja pelo baixo nível de atenção, seja por considerar que à ficção não se deve cobrar rigor de coerência” (Motter, 2003, p. 97); e o de segundo nível, aquele capaz de perceber marcas e pistas deixadas pela instância de enunciação que o leitor de primeiro nível não perceberia. O próprio Odin fala de níveis de leitura: “Quando colocados em evidência os diferentes níveis de leitura, definidos em termos de modalidade de construção do Enunciador, ela se dá conta da diversidade de leituras que podem ser produzidas no quadro da leitura documentarizante” (Odin, 1984, p.275).

Esse fenômeno ocorre também em praticamente todo o conteúdo transmídia analisado; todos os blogs, sites e também os *twitters* apropriam-se de características “documentais” dos gêneros na produção de narrativas. Aqui, destacamos especialmente os sites das revistas *Moda Brasil* e *Drix Magazine*. As duas revistas da ficção têm seus sites configurados aos moldes das revistas “reais” que representam, as revistas de moda e as revistas de fofoca. Ao navegarmos pelas páginas virtuais, apenas as referências a eventos e personagens fictícios indicam que se trata, na realidade, de revistas que não existem nas bancas. *Moda Brasil* possui reportagens sobre tendências que, de fato, desfilaram pelas passarelas do mundo, além de editoriais de moda com direito a sessões fotográficas criadas especialmente para o conteúdo transmídia e que não devem em nada à *Vogue* e à *Marie Claire*. Tudo isso com uma linguagem, cores, fontes e imagens que traduzem a sofisticação e modernidade da publicação. Já *Drix Magazine* abusa da linguagem sensacionalista típica dos tabloides, com notícias bombásticas e fotografias que simulam flagras de *papparazzis*. Destacamos os vídeos publicados no site, que seguem estéticas de diversos “gêneros de realidade”: as entrevistas jornalísticas com Stéphanie, a reportagem sobre o encontro de Stéphanie com sua mãe, as videorreportagens sobre Leclair e Valentim, o registro amador (ou caseiro) do casamento de Thaísa. Todo esse material é desenvolvido exclusivamente para as plataformas digitais, com o intuito de reforçar o estatuto do “registro documental” da ficção: a câmera trêmula simulando o registro amador, a captação in loco do som, o exercício metalinguístico de mostrar os aparatos do fazer televisivo (câmera, microfone...), entre outros. Além disso, *Drix Magazine* inseria notícias reais de celebridades, colocadas no espaço chamado de “Internacionais”.

### **O duplo pacto de leitura nas narrativas transmídia**

Como pudemos observar, no processo de transmídiação de sua trama, *TITiTi* lança mão de uma estratégia já bastante conhecida pelo público de telenovelas, ou seja, a constante referência à realidade. Acreditamos que isso se deve a uma tentativa de criar uma narrativa que visa atingir diversos padrões de espectadores-modelo. Assim, desenvolve narrativas em plataformas digitais, mas sem fugir a algumas convenções da telenovela brasileira. Além disso, procura não estender demais a narrativa, tomando o cuidado para que as tramas secundárias sempre lembrem o espectador de retornar à trama televisiva. O resultado é que o espectador é ativo, no sentido de que ele pode procurar narrativas em outras plataformas, mas ainda não é produtor de conteúdo, como aconteceu no seriado *Lost*, por exemplo. É claro que não estamos postulando um espectador passivo, dizemos apenas que a trama não abriu muitas possibilidades para que o público produzisse conteúdo nessas plataformas. Nos blogs e sites, o espaço que seria destinado à participação do espectador – os comentários – estão desativados. Os *twitters* são o único lugar em que se percebe uma participação mais ativa do espectador, que interage com

os personagens por meio da rede social; no entanto, o que produz não participa em nenhuma das outras narrativas.

Mesmo assim, esses perfis nas redes sociais, especialmente os de Victor Valentim e Jacques Leclair, são exemplares para entendermos a questão do espectador-modelo. Se por um lado, os códigos referenciais exigem um espectador-modelo que os reconheça, por outro, a trama exige um tipo de espectador que concorde em crer incondicionalmente na ficção e ainda participar dela. Ou seja, que faça parte de um pacto ficcional, que Umberto Eco descreve da seguinte maneira: “O leitor precisa aceitar tacitamente um acordo ficcional, que Coleridge chamou de ‘suspensão de descrença’. O leitor tem que saber que o que está sendo narrado é uma história imaginária, mas nem por isso deve pensar que o escritor está contando mentiras” (1997, p.81).

Murray (2003) afirma que, quando adentramos num mundo ficcional, não “suspendemos” simplesmente uma faculdade crítica, mas exercemos ainda uma faculdade criativa, ou seja, criamos ativamente uma crença. “Por causa do nosso desejo de vivenciar a imersão, concentramos nossa atenção no mundo que nos envolve e usamos nossa inteligência mais para reforçar do que para questionar a veracidade da experiência” (Ibid., p.111). Por outro lado, cremos que o pacto ficcional não seja algo puramente pragmático, mas também um mecanismo discursivo, ou seja, em que o próprio discurso traz em sua própria constituição as “cláusulas” desse contrato. Tal concepção pode ser aproximada à perspectiva defendida por Xavier (2004), segundo a qual o cinema desenvolveu estratégias narrativas que acabaram por oferecer um discurso transparente, naturalizado, por meio de uma capacidade de ocultar seu procedimento de realização ao espectador. No entanto, não há, segundo o autor, uma linearidade que vai da “impressão de realidade” à fé do espectador; existe, de fato, uma interação entre a disposição do espectador e o ilusionismo construído – principalmente por mecanismos discursivos de identificação. Assim, podemos dizer que existe, nesse caso, uma espécie de regime de identificação contratual.

É esse acordo que faz com que, no *twitter*, os espectadores interajam com os personagens da mesma maneira que interagem com seus *followers reais*. Os *twitters* dos protagonistas, especialmente de Jacques Leclair, mostram atualizações frequentes; o personagem respondeu a quase todas as menções feitas com @JacquesLeclair\_ na rede social. O personagem recebeu, via *twitter*, críticas sobre seu caráter, elogios relacionados às criações, felicitações de ano novo e até conselhos amorosos. E, como os *tweets* sempre correspondiam àquilo que era apresentado na trama, era como se o personagem da TV ganhasse vida e “tuitasse” nas horas vagas com seus seguidores.

Muito ainda poderia ser discutido sobre as fronteiras existentes (ou não-existentes hoje) entre ficção e realidade na telenovela; no entanto, não foi nosso foco o debate sobre o estatuto de ficção ou realidade que esse discurso possui. Nossa percepção é a de que, ao longo dos anos, o discurso da telenovela brasileira passa a ser construído no sentido de instaurar discursivamente a identificação do espectador junto à narrativa, fazendo com que haja um reforço da “realidade” da experiência ficcional. A partir do pacto de ficção, criamos um desejo de imersão, e com foco no mundo ficcional, não o questionamos, mas o reforçamos. No caso dos conteúdos transmídia, pressupomos que se desenvolva uma *extensão* do pacto ficcional para além da tela e da narrativa televisiva. Dessa forma, antes de desenvolver um estudo de recepção relacionado ao consumo dos conteúdos de telenovela e dos conteúdos transmídia envolvidos, propomos que esse processo de identificação e extensão/reforço da experiência ficcional constrói-se discursivamente, através de mecanismos de produção de sentido. Melhor dizendo, que é possível identificar no próprio discurso da telenovela mecanismos discursivos que operam na chave da opacidade/transparência, tentando ocultar os mecanismos de realização,

não só na telenovela, como nas narrativas existentes em outras mídias – todas com o intuito de criar uma experiência de “imersão” na realidade ficcional. Esses mecanismos estariam presentes do funcionamento interno da narrativa da telenovela (como produto primário), nos produtos transmídia (secundários), assim como na relação dialógica que essas duas instâncias estabelecem – afinal, esses discursos têm que dar conta dos diferentes “espectadores-modelo”.

Sobre os códigos hermenêuticos, postulamos que esses códigos internos funcionariam, discursivamente, como cláusulas de um duplo contrato – o factual, de um lado, e o ficcional, por outro – produzindo forças ao mesmo tempo centrípetas (por exemplo, quando a trama faz inserções “documentais”, apontando para uma realidade exterior à ficcional) e centrífugas (quando reforçam a imersão no mundo ficcional). Consideramos que esse duplo contrato foi se transformando ao longo da história da telenovela, e na era da convergência, ele insere novas cláusulas: a trama principal (televisiva) mantém esse duplo contrato interno e, ademais, aponta para um conteúdo que é exterior à mídia televisiva, enquanto esse conteúdo transmídia insiste em um retorno à matriz (afinal, eles existem para alimentar o consumo da primeira).

### Referências Bibliográficas

BARTHES, R. *S/Z*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1992.

BORDWELL, D. *Now leaving from platform 1*. David Bordwell’s website on cinema. Publicado em 19 ago. 2009. Disponível em: <<http://www.davidbordwell.net/blog/?p=5264>>. Acesso em 26 ago. 2010.

BRANDÃO, H.N. O leitor: co-enunciador do texto. *Revista Polifonia*. n.1, Cuiabá: Editora da UFMT, 1994, pp. 85-90.

DEBRIX, J. R. O efeito de la TV sobre la estética cinematográfica. In: ROMAGUERA I RAMIÓ, J. y ALSINA THEVENET, H.: *Textos y manifiestos del cine..* Madrid: Catedra, 1989.

ECO, U. *Seis passeios pelos bosques da ficção*. 8. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

\_\_\_\_\_. *A obra aberta*. São Paulo: Perspectiva, 1997.

FERNANDES, I. *Memória da telenovela brasileira*. São Paulo, Brasiliense, 1982.

HAMBURGUER, E.I. *O Brasil antenado: a sociedade da novela*. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.

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

LACALLE, C. As novas narrativas de televisão e a internet. *Revista MATRIZES*. v.3, n.2, São Paulo: 2010

LIPOVETSKY, G. *O império do efêmero: a moda e seu destino nas sociedades modernas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002

LONG, G. *Transmedia Storytelling: Business, Aesthetics and Production at the Jim Henson Company*. (Master’s dissertation, Comparative Media Studies, MIT, 2007). Disponível em: <<http://cms.mit.edu/research/theses/GeoffreyLong2007.pdf>>. Acesso em: 10 ago. 2010.

MATTELLART, A. e MATTELART. M. *O carnaval das imagens: a ficção na TV*. 2.ed. São Paulo: Brasiliense, 1998.

MOTTER, M. L. Mecanismos de renovação do gênero telenovela Empréstimos e doações. In: LOPES, M. I. V. (Org) *Telenovela internacionalização e interculturalidade*. São Paulo: Loyola, 2004.

\_\_\_\_\_. *Ficção e realidade: a construção do cotidiano na telenovela*. São Paulo: Alexa Cultural, 2003.

\_\_\_\_\_. A telenovela: documento histórico e lugar de memória. *Revista USP*, São Paulo, n.48, p.74-87, dez/fev 2000-2001.

MURRAY, J. *Hamlet no Holodeck: o futuro da narrativa no ciberespaço*. São Paulo: Unesp, 2003.

ODIN, R. Film documentaire, Lecture documentarissante. In: ODIN, R e LYANT, J. C. (ed.): *Cinémas et réalités*. Saint-Etienne: Universidade de Saint-Etienne, 1984, p. 263-277.

SCOLARI, C. Transmedia storytelling: implicit consumers, narrative worlds and branding in contemporary media production. In: *International Journal of Communication*, v. 3, 2009, p. 586-606.

XAVIER, I. *Discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2004.

\_\_\_\_\_. Do senso moral religioso ao senso comum pós-freudiano: imagens da história nacional na teleficção brasileira. In: *O olhar e a cena: melodrama, Hollywood, cinema novo, Nelson Rodrigues*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

WOLF, M. *Teorias da Comunicação*. Lisboa: Editorial Presença, 1995.

# O Papel da Imprensa na Alfabetização Tecnológica Para os Usos do Rádio

## Michele Cruz Vieira

Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal Fluminense e Professora do Curso de Comunicação Social da Universidade Gama Filho.

**Resumo:** A proposta deste artigo é abordar algumas estratégias utilizadas por intelectuais letrados para a difusão da tecnologia do rádio no Brasil a partir de 1923, quando surge a Rádio Sociedade do Rio de Janeiro, primeira emissora regular do país. Com base na análise da revista *Radio*, percebe-se que há a tentativa de flexibilizar a tecnologia, o que permite ao público criar múltiplas materialidades para aquilo que, posteriormente, seria designado, no singular, como rádio. Nesse momento, Edgar Roquette-Pinto liderava um movimento de alfabetização tecnológica dos cidadãos para a construção de aparelhos, realizado pela intensa troca de informações entre os cidadãos e a emissora recém-inaugurada. A partir da criação de um departamento técnico, a Rádio Sociedade auxiliava tanto aqueles que desejavam construir um rádio com aparatos artesanais quanto os que optavam por um aparelho feito com peças caras e importadas, possibilitando o surgimento de rádios para todos os gostos. A apropriação de aparatos tecnológicos específicos criava ainda ambientes possíveis para o surgimento de múltiplas formas de escuta.

**Palavras-Chave:** História do rádio; Rádio Sociedade do Rio de Janeiro; Tecnologias do Rádio

**Abstract:** The proposal of this article is to approach some strategies used for intellectual scholars for the diffusion of the technology of the radio in Brazil from 1923, when *Rádio Sociedade do Rio de Janeiro*, first regular radio of the country. On the basis of the analysis of the magazine *Radio*, perceives that it has the attempt to spread the technology, what it allows the public to create multiple material forms for what, later, would be assigned person, in the singular, as radio. At this moment, Edgar Roquette-Pinto led a movement of technological literacy of the citizens for the construction of devices, carried through for the intense exchange of information between the citizens and the just-inaugurated radio. From the creation of a department technician, a *Rádio Sociedade do Rio de Janeiro* in such a way assisted those that they desired to construct to a radio with artisan apparatuses how much the ones that they opted to a device made with expensive and imported parts, making possible the sprouting of radios for all the different technological desires. The appropriation of specific technological apparatuses still created surrounding possible for the sprouting of multiple forms of listening.

**Keywords:** History of the radio; Rádio Sociedade do Rio de Janeiro; Radio Technologies

As varas de bambu e as caixas de charuto, que possibilitaram à população mais pobre do subúrbio do Rio de Janeiro construir rádios de galena acessíveis economicamente, dividiam o cenário de crescimento do veículo com aparatos materiais mais sofisticados. Uma grande quantidade e variedade de válvulas, sintonizadores, amplificadores, alto-falantes, *dials*, fones de ouvido, em sua maioria fabricados por empresas estrangeiras, encontrava-se disponível, possibilitando a construção de aparelhos mais potentes e, em consequência, mais caros. Esses tipos de receptores, apropriados por grupos com maior poder aquisitivo, em nada se pareciam fisicamente uns com os outros e menos ainda com os galenas de formato caseiro.

A construção dos rádios, nos anos 1920, comparava-se a uma atividade de mosaico, em que a escolha de cada peça, encaixadas umas às outras, dava origem a uma forma autoral, muito específica, de múltiplas aparências materiais e de diversas potências. Cada um podia possuir, portanto, um rádio completamente diferente dos outros, gerando também uma multiplicidade de possibilidades de escutas em função mesmo da materialidade do objeto.

Os exemplos são inúmeros. Para quem quisesse montar um “Receptor de Crystal”, da “Marconiphone”, necessitaria de um fone de ouvido para ouvir a programação das emissoras. Como consequência, a escuta materializava-se numa forma individual e num contato total, sem mistura, sobreposição sonora do mundo exterior desse ouvinte com os sons audíveis que percorriam o caminho dos fios até chegar aos fones acoplados aos seus ouvidos.

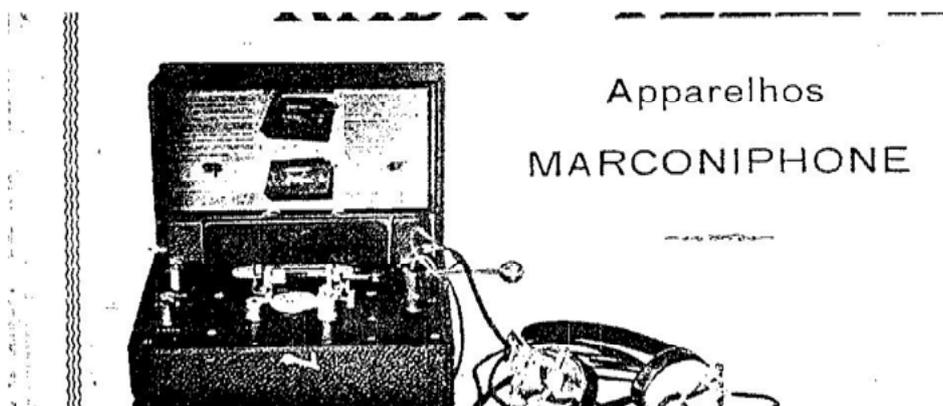


Figura 1 - Fonte: Propaganda da marca Marconiphone, Coletânea da revista Radio, n. 13-24, abril a outubro de 1924, disponível no acervo da Rádio MEC.

Já o “Receptor de 2 válvulas, LVR2”, também da “Marconiphone”, possibilitava a acoplagem de amplificador e alto-falante, transformando a escuta do rádio de individual (com fone de ouvido) em coletiva.

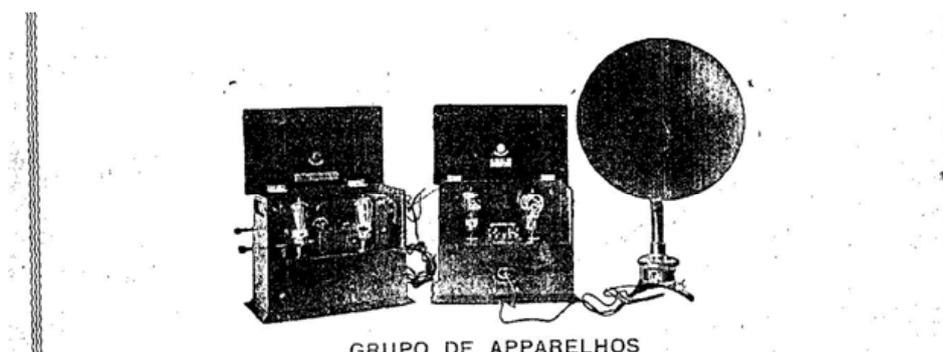


Figura 2 - Fonte: Propaganda da marca Marconiphone, Coletânea da revista Radio, n. 13-24, abril a outubro de 1924, disponível no acervo da Rádio MEC.

Em 1926, surge o aparelho de rádio completo, da marca “De Forest”, com todas as peças inseridas internamente em um só circuito, dando ao rádio uma aparência

mais compacta e possibilitando que fosse transportado mais facilmente de um cômodo a outro da casa.

**RADIOTELEPHONIA**

**Apparelho réceptor completo**  
**"DE FOREST"**  
**2:000\$000**

Vende-se este aparelho, com alto falante, baterias "A" e "B" e installaremos-o na sua residência pelo infimo preço supre

Funciona com quadro, não necessitando antenna. É facilmente transportado de uma sala para outra. Ouça a ópera na comodidade do seu lar.

Peça-nos uma demonstração

**A INSTALLADORA**  
**A. L. MORAES & CIA.**  
RUA DRUGUAYANA, 150 RIO DE JANEIRO TEL., NORTE 810

Figura 3 - Fonte: Jornal O Globo, 14/8/1926.

A propaganda ocupou duas colunas centrais de uma página do jornal *O Globo*. Logo abaixo da ilustração, há um pequeno texto demonstrando as vantagens do aparelho, entre elas o preço e a praticidade. Em seguida, sugeriam que o potencial comprador podia tirar todas as dúvidas que ainda pairavam sobre a nova tecnologia pedindo uma demonstração: "Peça-nos uma demonstração. A Installadora". Em seguida, traz o endereço e o telefone da loja revendedora da marca "De Forest".

Além dessas informações de caráter imediato, há ainda uma frase que sobressai na propaganda: "Funciona como um quadro, não necessitando de antena. É facilmente transportado e uma sala para outra. Ouça a ópera na comodidade do seu lar".

No texto podemos perceber claramente três funções de escuta e de inserção da tecnologia no cotidiano do público: a primeira diz respeito ao aspecto do novo meio como um artefato decorativo; a segunda enfatiza a portabilidade do veículo, o que permitiria o seu deslocamento por diversos ambientes; e a terceira destaca a comodidade que, em função de características técnicas, poderia ser conseguida na interação com o meio.

Dependendo de seu formato físico, o rádio ia se incorporando de maneira totalmente diferenciada à vida dos indivíduos e fornecendo sentidos distintos as suas práticas cotidianas. O indivíduo que escutava rádio com fone de ouvido, por exemplo, optava por uma escuta individualizada. Ouvia o rádio sozinho, atribuindo ao meio um sentido diferente daqueles que construíam aparelhos que incorporavam amplificadores e alto-falantes, já que esses artefatos tecnológicos permitiam a amplificação do som e, portanto, pressupunham uma escuta de natureza coletiva. Já o aparelho com as peças acopladas internamente, vendido pronto, tinha o formato de um móvel decorativo, fácil de transportar de um cômodo a outro da casa, fornecendo ao ambiente privado uma nova dinâmica: a casa ganhava novos sons, novos ruídos, que poderiam ser ouvidos por várias pessoas ao mesmo tempo e em vários ambientes, acompanhando os indivíduos em seus afazeres diários.

Para os idealistas da campanha de desenvolvimento do rádio no país, no entanto, o formato dos aparelhos era o que menos importava. O que destacavam sempre era a urgência da proliferação da ideia de rádio inserida em qualquer tipo

de aparato material (vara de bambu ou antena convencional, por exemplo) que possibilitasse a façanha da captação do som a distância. Todos deveriam estar aptos a ter contato com a tecnologia, fosse ela barata ou cara.

[...] pode-se dizer que o amador abastado dono de um receptor que lhe custou 500\$ ou 2 contos, recebe de longe e mais forte, mas não ouve mais apagadamente do que o humilde operário ou jovem estudante que organizou seu posto com uns magros 50 ou 100 mil reis... E claro que cada qual devera escolher a melhor instalação compatível com os recursos próprios. (ROQUETTE-PINTO, Edgard. *In*: Gazeta de Notícias, Coluna Radiophonia, 11/05/1923)

No comentário, Roquette-Pinto deixa antever que as formas de escuta são diferentes e dependem, de fato, do tipo de aparelho construído. O receptor mais caro, diz ele, consegue captar sinais mais longínquos e mais fortes do que o mais barato. No entanto, o som, em ambos, pode não trazer a nitidez bem definida das mensagens, mas o que importa, nesse caso, é a aprendizagem correta da forma como acoplar as peças aos aparelhos. Sem as noções técnicas, tanto o aparelho caro quanto o barato poderiam não funcionar corretamente. Era essencial, portanto, ensinar a todos os cidadãos as técnicas indispensáveis para a montagem dos aparelhos.

Vejamos então que ha de fazer o que estiver disposto a praticar [...] porque, de facto, todas as pessoas medianamente inteligentes, *até mesmo os que não sabem ler*, podem ser, sem exagero, consideradas amadores do T.S.F. em estado potencial... Ainda mais os que se julgam indiferentes, são amadores sem o saber! (ROQUETTE-PINTO, Edgard. *In*: Gazeta de Notícias, Coluna Radiophonia, 11/05/1923, original sem grifo)

Como esclarece Roquette-Pinto nesta passagem, qualquer um, mesmo os que não sabiam ler, poderia ser amador em potencial. A tecnologia, se praticada, estaria ao alcance de todos. Mas, para que todos pudessem praticá-la, era necessária sua disseminação.

Para Roquette-Pinto, o rádio seria fundamental para retirar o “povo da escuridão mental”, levando adiante um projeto mais amplo de natureza educativa, bem de acordo com o ideário do conservadorismo brasileiro, que acreditava no ideário iluminista de que a cultura letrada seria um meio de “iluminar” o povo que vivia, até a chegada do rádio, à margem do saber erudito.

Assim, no nosso entendimento, o projeto de edição da revista *Radio*, publicada de 1923 a 1926, por iniciativa do próprio Roquette-Pinto e do grupo que estava a frente do projeto de implantação e disseminação da ideia de rádio no Brasil, cumpre com dois objetivos centrais: o primeiro deles diz respeito à multiplicação das formas de propagação da nova tecnologia, funcionando a revista como *loci* privilegiado para a alfabetização tecnológica dos letrados. O segundo insere-se no projeto mais amplo de construir um discurso em uníssono entre os próprios pares sobre a importância educacional/cultural/política de uma nova tecnologia ainda desconhecida para a maioria.

A revista se dirige, sobretudo, para aqueles que poderiam amplificar o discurso dos que estavam empenhados na criação do rádio. Para isso, era preciso materializar a tecnologia tornando o meio uma realidade plausível. Esta é uma das razões pelas quais, entre o conteúdo dominante da publicação, sobressaem artigos que ensinam as múltiplas técnicas para a construção de aparelhos, ao lado de outros de cunho científico que alardeavam as descobertas sobre as possibilidades da radiotelegrafia.

<sup>1</sup> O governo brasileiro solicitava que os amadores registrassem seus aparelhos e pagassem uma taxa junto ao Departamento de Correios e Telégrafos, no intuito de “obter dados concretos sobre o desenvolvimento do rádio no país e de contribuir para esse crescimento”. A revista *Radio* publicava o formulário a ser preenchido pelos amadores e fornecia o passo a passo para o registro.

No primeiro número de *Radio: revista quinzenal de divulgação científica* havia artigos referentes ao funcionamento da Rádio Sociedade, sua programação, seus sócios, seus princípios norteadores, além de outras notícias sobre o papel do rádio no Brasil. Transcreve ainda as normas que obrigam os radioamadores a registrar seus aparelhos para fins estatísticos<sup>1</sup>. Os textos, em sua maioria, objetivam mostrar que rumo tomará o rádio no país a partir da criação da Rádio Sociedade do Rio de Janeiro.

A década de 1920 marca um período de consolidação de múltiplas transformações na imprensa brasileira, que ocorrem desde a virada do século XIX. Nesse momento, proliferam também algumas publicações especializadas, editadas por empresas e vendidas em banca, para divulgar seus produtos e serviços. Exemplos disso são a revista *Sul América* (da companhia de seguros de mesmo nome), a revista da *Cia Antártica Paulista* (pertencente ao grupo fabricante de cervejas) e a *Revista da Light* (da empresa *Light and Power*, que explorava os serviços de eletricidade e telefonia na cidade), entre uma dezena de outras publicações. Do ponto de vista técnico, as modernas possibilidades de impressão permitem o aparecimento de jornais e revistas com tiragens elevadas, dotados de todos os aparatos necessários a sua divulgação maciça. A criação da primeira revista ilustrada (*O Cruzeiro*, em 1928) fornece uma espécie de senha para a consolidação de um período de bruscas transformações na imprensa, não só no que diz respeito à quantidade de novos periódicos que surgiam, como também quanto à forma de produção de conteúdos.

Também os periódicos mais importantes da cidade implantavam outros artefatos tecnológicos que mudam significativamente a maneira como se produzem jornais: máquinas linotipos capazes de substituir o trabalho de até 12 das antigas composições manuais; máquinas de imprimir capazes de “vomitar” de 10 a 20 mil exemplares por hora; máquinas de fotografar capazes de reproduzir em imagens o que antes apenas podia ser descrito... (BARBOSA, 2007, p. 22)

Na década de 1920, existiam em todo o país cerca oitocentos periódicos e a expressiva proliferação dos títulos pode ser explicada por inúmeros motivos, entre os quais se destacam o desenvolvimento urbano acelerado, cisões políticas, aperfeiçoamentos tecnológicos e certa especialização dessa imprensa.

Mas talvez o movimento mais importante da década no Brasil tenha sido a implantação do rádio, primeiramente como artefato tecnológico a procura de um conteúdo que só se definiria nas décadas seguintes, também em função dos múltiplos usos que dele fez o público. Músicas ligeiras, programas de auditório, enfim, a multiplicação das formas de conversação do público mediadas por fios, alto-falantes, válvulas, antenas, tudo isso reunido numa caixa sonora, passaria a ser o conteúdo dominante amplificando formas de oralidade existentes no ambiente cotidiano do público (FERRÃO NETO, 2010).

Ferrão Neto destaca ainda a cultura impressa que prolifera a partir do início do século XX e mostra a circularidade dos diferentes modos de comunicar, criar representações de mundo e de novos sentidos para a vida. Em um diálogo permanente com a palavra impressa, o som passa a fixar padrões de comportamento, de saber e de conhecimento oralmente preponderantes. “Há uma circularidade entre o oral e o escrito e entre o rádio e a mídia impressa...” (*Id. ibid.*, p.244)

A função da revista *Radio*, através da palavra impressa, aguçando o sentido do olhar, era, portanto, levar os leitores a também serem ouvintes. Por ser uma tecnologia nova, com pretensão de expandir-se nacionalmente, o rádio deveria usar múltiplos recursos para ampliar seu alcance. Não bastava criar as emissoras,

multiplicar o alcance de suas antenas. Era preciso que houvesse um público vasto e heterogêneo e para isso eram necessárias estratégias de natureza política e comunicacionais. Assim, a disseminação da maneira de construir os aparelhos insere-se nessa dupla função.

Apenas a título de exemplo, citamos o artigo assinado por Henrique Morize, intitulado “Apparelho automático para a recepção do signal de SOS”, que ensinava a construir um aparelho de última geração capaz de produzir e captar sinais sonoros de socorro. Mais uma vez, torna-se evidente a função da revista de expandir o conhecimento técnico sobre a radiotelefonia. A publicação transformava-se também numa espécie de manual, permitindo o armazenamento da informação e facilitando a recuperação das mensagens para aqueles que se interessavam pelo tema, já que oferecia além de um passo a passo descritivo, o esquema dos circuitos.

Em principio, o aparelho consiste em um relais “differido”, que só entra em funcionamento um pouco depois de recebidos os signaes e si estes durarem por certo espaço de tempo. Os relais elementares, cujo conjunto constitui o aparelho, estão providos de um systema de fechamento mutuo e automático, connectando-os por tal fórmula entre si, que o primeiro desses relais, o qual corresponde á letra S inicial, letra telegraphicamenteconstituída por três pontos, entra em funcionamento, logo que tenham chegado esses três pontos, e tranca a passagem de qualquer signaldiferente dos três traços, correspondentemente á letra O.... (MORIZE, Henrique. *Apparelho automático para a recepção do signal de SOS*. In: Coletânea da revista *Radio*, n. 13-24, abril a outubro de 1924)

A revista *Radio*, ao transformar o imaginário sobre o veículo em materialidade, deixava clara sua intenção de incentivar a prática de ouvir rádio também através do conhecimento da nova tecnologia. Nesse sentido, representa a tentativa dos letrados de dominar um mundo que ainda não conheciam, o da técnica da radiotelefonia. Pela apropriação da tecnologia tentam aprisionar os conteúdos do novo meio na esfera simbólica do letramento.

Logo no primeiro exemplar, Roquette-Pinto enfatiza que o papel de *Radio* era facilitar o conhecimento do novo meio de forma indiscriminada, ou nas suas palavras, “facilitar [...] sua entrada em todas as camadas da população do país”.

*Radio* – hoje entregue á sua sorte, está certa da força incoercível do progresso, segura de que nossos patrícios não deixarão por mais tempo de voltar a atenção para os problemas sociaes que a radiotelefonia vem agitar, facilitando, de modo novo e inesperado, sua entrada em todas as camadas da população do paiz. (Revista *Radio*, 15/10/1923, p. 5, original sem grifo.)

Os intelectuais se apropriaram da revista com o objetivo de construir um discurso unificado sobre o rádio, com a intenção de popularizá-lo, desde que fossem eles os autorizados para isso. No entanto, abriam brechas para a criação de novos grupos de radioamadores, quando a Rádio Sociedade passa a oferecer, a quem se interessasse, protótipos de aparelhos. Em cada exemplar, a revista publicava o seguinte aviso em letras garrafais:

Quem precisa de clichês de rádio?

Na nossa redacção, das 9 horas da manhã ás 6 horas da tarde, os interessados poderão adquirir, pelo preço do custo, clichês de eschemas e gravuras, excellentemente montados e em perfeito estado de conservação. (Coletânea da revista *Radio*, n. 13-24, abril a outubro de 1924)

A inventividade na criação de formatos de aparelhos era, portanto, incentivada pela revista. Com essa estratégia, intensificava-se o contato dos cidadãos com as múltiplas formas que o rádio poderia adquirir, dotando o novo meio de múltiplos sentidos e formas de escuta, como já assinalamos. O rádio, pela apropriação tecnológica dos indivíduos, ia sendo representado com diversas faces materiais, sendo primeiramente “rádios”.

E as imagens desses múltiplos rádios são encaminhadas pelos próprios ouvintes/inventores à emissora, materializando não apenas o contato auditivo que tinham com o meio, mas sobretudo o contato tátil. Era pelas mãos dos ouvintes, como inventores, que a escuta primeiro chegava até eles, como no caso de Lourival Santos, que enviou à emissora o desenho do rádio que construía.

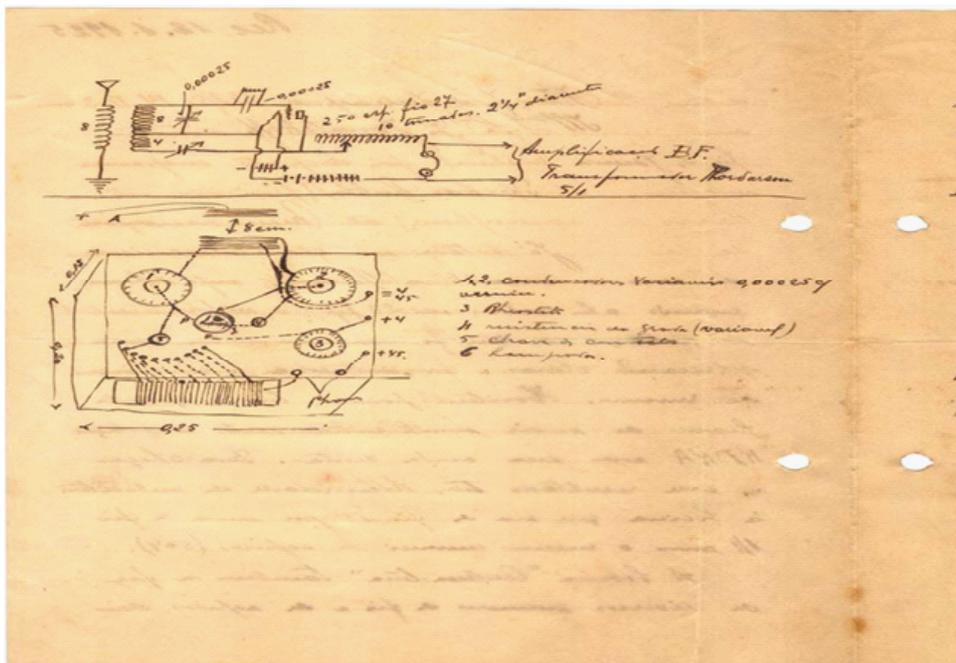


Figura 4 - Fonte: Documento A.03-0193 - Imagem: 0753. Disponível em [WWW.fiocruz/radiosociedade.br](http://WWW.fiocruz/radiosociedade.br)

No artigo intitulado “A Praga dos Alto-Falantes” (Anexo 1), o engenheiro João Curia assegura que, com a adoção de determinadas técnicas, os radioamadores obteriam, certamente, um som “além de suficientemente intenso”, “de uma clareza admirável e de uma pureza sem igual”. E continua:

No arco cantante a voz do cantor aparece tão clara que da a impressão do próprio cantor presente na sala [...] é a propriedade que tem o arco cantante de eliminar totalmente a estática, as descargas atmosféricas. (Coletânea da revista Radio, n. 13-24, abril a outubro de 1924. Disponível em [www.fiocruz.br/radiosociedade](http://www.fiocruz.br/radiosociedade).)

No “arco cantante”, a voz do cantor apareceria de forma tão audível que se teria a impressão de que ele estava, em presença, na sala do ouvinte. Portanto, está na dependência da tecnologia a sensação de estar em presença a partir da percepção sonora. Com ruídos, chiados, provocados pela estática ou por descargas atmosféricas, o som seria atravessado por interferências, transformando-se em artificial e numa espécie de ausência.

Havia, pois, uma busca pela melhor tecnologia de forma a tornar o som presente, isto é, reproduzir via aparelhos radiofônicos aquilo que de mais próximo o ouvido humano captava em presença de um outrem. O objetivo, em última instância, era transformar o resultado de uma oralidade secundária no mais próximo da

<sup>2</sup>Sobre oralidade primária e secundária cf. ONG, 1998.

oralidade primária (ONG, 1998)<sup>2</sup>. Segundo Ferrão Neto (2010), a mistura de sons naturais e manufaturados faz aumentar e intensificar a perspicácia na escuta por parte dos ouvintes, desenvolvida no contato com a palavra, a música, os efeitos sonoros e os intervalos de silêncio igualmente fabricados e imaginados pela técnica.

Há que considerar ainda que a palavra impressa, no caso do artigo citado, produziu sensações e representações relativas à oralidade, ao descrever os efeitos do alto-falante. O som, no entanto, não tem sede, nem rastro. (ONG, 1998, p. 42)

Com o mesmo sentido de tornar a técnica acessível, ampliando também desta forma as possibilidades sonoras do rádio, que passaria a ser possível no cotidiano de muitos, o artigo “Primeiras noções de radiotelegrafia e radiotelegrafia”, assinado pelo engenheiro Othon Leonardos, indica aos amadores as peças imprescindíveis para a montagem de um receptor: antena, detector, fone e terra. Além disso, o engenheiro, que publicaria em breve o primeiro manual didático de T.S.F., autoriza a revista a publicar o primeiro capítulo de seu livro.

Para que os amadores tão justamente desejosos desse livro, que já não nos tardava, possam avaliar de maneira feliz e inteligente, com que elle está sendo feito, *Radio* inicia hoje a publicação do primeiro capítulo. (Coletânea da revista *Radio*, n. 13-24, abril a outubro de 1924. Disponível em [www.fiocruz.br/radiosociedade](http://www.fiocruz.br/radiosociedade))

O engenheiro fornece aos radioamadores um desenho dos aparelhos de radiotelegrafia e de radiotelegrafia. Afirmo ainda que o mesmo receptor poderá realizar operações tanto de radiotelegrafia quanto de radiotelegrafia. Na imagem a seguir, publicada junto ao artigo, percebe-se a preocupação com o didatismo e o papel que a revista teve nessa difusão dos saberes práticos que possibilitariam também a formação de público para o veículo. Sem a adesão do público, como o próprio Roquette-Pinto salientou, não haveria consolidação do rádio no Brasil e, com isso, a possibilidade de modernização do país, na sua concepção, se tornaria remota.

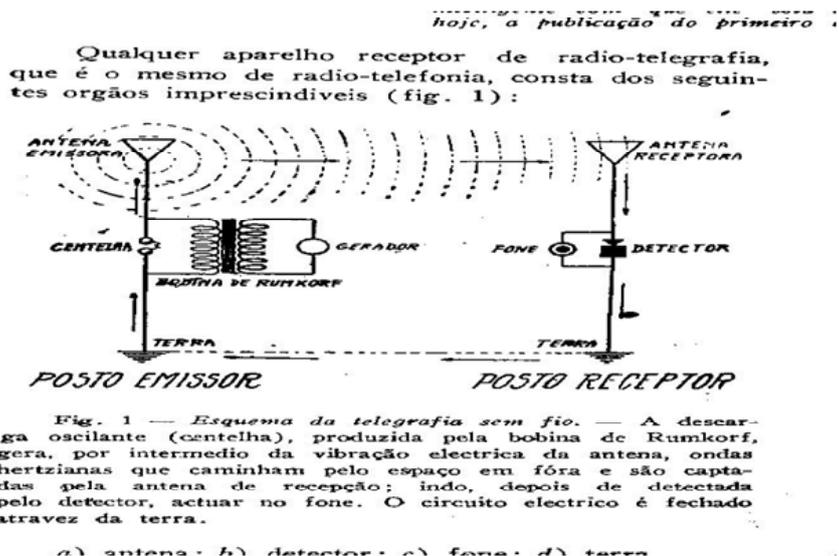


Figura 5 - Fonte: Coletânea da revista *Radio*, n. 13-24, abril a outubro de 1924

Além de artigos como o de Othon Leonardos, o periódico mantinha com os leitores um diálogo permanente em relação à construção dos receptores, na coluna “Seção perguntas e respostas”. Nela, os radioamadores podiam enviar aos editores qualquer dúvida sobre a construção ou funcionamento dos aparelhos.

## Seção Perguntas e respostas

Sr. Epaminondas da Silva (Recife)

Deseja dados para a construção de um transformador de radio-frequecia.

Resposta:

O que o Sr. Pede é um pouco longo para ser explicado nessas columnas e será publicado em um artigo na primeira oportunidade.

Sr. Marcelino Pereira (Rio)

Deseja saber o que terá acontecido a uma lâmpada De Forest que se apagou de repente, numa noite em que havia muitas descargas.

Resposta:

O que aconteceu á lâmpada é que, pura e simplesmente, Ella se queimou por ter chegado ao limite de vida do filamento. Para outra vez, não faça brilhar tanto a lâmpada, que isto pouco adeanta.

(Coletânea da revista Radio, n. 13-24, abril a outubro de 1924. Disponível em [www.fiocruz.br/radiosociedade](http://www.fiocruz.br/radiosociedade))

Mas não eram só as informações essenciais sobre a montagem da tecnologia do rádio que tinham espaço na revista. Havia espaço também para curiosidades científicas sobre as maravilhas realizadas pelas ondas do rádio. O artigo “Ondulações radioelétricas” narra as façanhas de dois professores norte-americanos, FredericKorf e M. William Zeutler, da Academia Wilfred de Nova York, em relação ao aperfeiçoamento de uma máquina produtora de ondulações radioelétricas. Observa-se, no texto, a presença do fascínio pela bricolagem, quando indicam a possibilidade de conduzir correntes fracas com a utilização de uma salsicha e, de correntes fortes, com uma lingüiça. Além disso, o aparelho era composto por seis ferros quentes que originalmente serviam para ondular os cabelos das mulheres...

O aparelho é bastante simples e não comporta baterias de acumuladores tão pesadas de carregar, nem lâmpadas triodicas de luz tão ephemera. Nada disso. *O aparelho compõe-se de meia dúzia de ferros quentes para ondular cabellos de mulher. Não há muito tempo foi publicado nas columnas desta revista um apèremetresuinogeneris, feito com uma salsicha para as correntes fracas e com uma lingüiça no caso de correntes mais intensas.* Um assíduo leitor desta revista, achando incompatível com a arte radioeletrica as iguarias acima citadas, levou como resposta que quando Saussure descreveu o seu aparelhoclassico, encontrado em qualquer manual de physica, houve também muita gente que julgasse pilheria querer medir a humidade do ar servindo-se de um cabelo de mulher. (Coletânea da revista Radio, n. 13-24, abril a outubro de 1924. Disponível em [www.fiocruz.br/radiosociedade](http://www.fiocruz.br/radiosociedade), original sem grifo)

Entretanto, o caráter didático na divulgação das possibilidades técnicas do rádio não se restringiu à revista *Radio*. Em 1923, o jornal *Gazeta de Notícias* criou uma coluna com o propósito de divulgar amplamente o novo meio. Em sua primeira edição, em 19/4/1923, “Radiophonia”, como a coluna foi nomeada, explicita seu intento de contribuir para a consolidação do veículo.

A *Gazeta* honra-se de ser, no Brasil, o primeiro jornal que dedica especialmente um trecho de uma de suas paginas a este assumpto relevante: tanto mais quanto esta secção está entregue a um dos mais talentosos e mais cultos dos nossos jovens cientistas. Maior honra, porém, será a nossa, se virmos toda a imprensa brasileira colaborar nesta obra necessária de divulgação e de incitamento. (*Gazeta de Notícias*, 19/4/1923)

O personagem a que o jornal se refere como “um dos mais talentosos e mais cultos dos nossos jovens cientistas” era, precisamente, Roquette-Pinto. Dois anos

depois, no mesmo ano de sua fundação, também o jornal *O Globo* criaria uma coluna dedicada ao rádio: “O Globo na T.S.F”.

Tal como a revista *Radio*, essas colunas passam a explicar a funcionalidade dos receptores. Em maio de 1923, Roquette-Pinto publica a carta de um amador em que se queixava de não conseguir ouvir a hora certa emitida pelo Observatório: “Como hei de fazer, Sr. Redactor, para acertar o meu relógio, utilizando-me, ao menos para isso, o meu custoso Radiolo?” (Coluna *Radiophonia*, *Gazeta de Notícias*, 14/5/1923) Em resposta, Roquette- Pinto ensina:

De hoje em diante não precisará perguntar mais as horas ao vizinho, para acertar o relógio de casa [...] Às 10 horas, 55 minutos e 55 segundos, começam os signaesproprios, que terminam ás 11 horas. É facil reconhecê-los pois são muito mais longos que os do telegrapho. (Coluna *Radiophonia*, *Gazeta de Notícias*, 14/5/1923)

Em outra coluna, também publicada em 1923, Roquette-Pinto responde às cartas de dois radioamadores em relação à construção de seus aparelhos e ainda faz referências às propriedades da radiotelegrafia. “E, se nós hoje, com o phonio ao ouvido, num dia de sol lindo e glorioso, podemos acompanhar o desenrolar de uma tempestade, a centenas de kilometros, e ouvi-la que vem chegando...” (Coluna *Radiophonia*, *Gazeta de Notícias*, s/d 1923)

Roquette-Pinto destaca, portanto, o fascínio que a radiotelegrafia proporcionou ao deslocar os sons no tempo e no espaço. Ampliando e dotando de novos sons a paisagem sonora da cidade, a sonoridade tecnológica mediada pelo rádio tornaria possível que na esquina de uma rua, no centro de uma cidade moderna, não houvesse distância, somente presença. (SCHAFER, 2001, p. 72) A técnica permitia a ampliação dos sons, mudando também a relação dos indivíduos com o mundo que os cercava. O que fascinava Roquette-Pinto era o poder de a radiotelegrafia alcançar, ao mesmo tempo, lugares jamais imaginados, indicando a existência de uma presença sonora, que tornaria, em imaginação, o mundo mais próximo.

Mas, enquanto os nossos maiores não podiam avisar pelo sino senão os vizinhos da freguesia, nós outros, rimos e choramos para a terra na mesma hora, como se habitássemos todos o mesmo ponto do Universo. (Coluna *Radiophonia*, *Gazeta de Notícias*, 1923)

A coluna *O Globo na T.S.F*, tal como o que já vinha ocorrendo na *Gazeta de Notícias*, também assumiu o papel de divulgar as maravilhas técnicas da radiotelegrafia. Em sua estreia, em 1925, publicou a imagem do circuito interno de um aparelho receptor de uma válvula e o desenho de sua aparência externa. No texto, o jornal assume o papel de ser mais um veículo que luta pelo desenvolvimento do rádio no país.

Com o espantoso desenvolvimento que vae tendo a radiotelegraphia e a radiotelephonia em todo o mundo, *fácil era prever o apparecimento neste jornal de uma secção que se dedicasse inteiramente a esse assumpto.* Quer a radiotelephonia, quer a radiotelegraphia, conta entre nós numerososenthusiastas, aos quaespretendemos auxiliar fornecendo dados práticos para a construcção de aparelhos, respondendo ás consultas que nos fizerem e transmittindo-lhestambem as novidades mais recentes que surgirem aqui e no estrangeiro.

Enfim, procuraremos desenvolver em nosso povo o gosto pelo T.S.F, que constitui uma das maravilhas da sciencia moderna. (Coluna *O Globo na T.S.F*, Jornal O Globo, 1925, original sem grifos)

A imprensa, como já enfatizamos, através da criação dessas colunas, assumiu o papel de difusora das novidades do rádio. Percebe-se a relevância que possuía a vulgarização da nova tecnologia, a fim de “desenvolver em nosso povo o gosto pelo T.S.F.”

Nesses periódicos havia, pois, a intenção de desmistificar o saber científico e torná-lo próximo também dos letrados. Moreira e Massarani (2003) analisam a década de 1920 como um período de aumento significativo das iniciativas de divulgação científica, que se tornou presente em jornais, revistas e livros e também em conferências periódicas, abertas ao grande público. Com a criação de diversas instituições científicas e a valorização social da ciência e do cientista, para as autoras, a elite intelectual ligada à ciência acreditava na importância de se posicionar positivamente junto ao público para permitir o desenvolvimento de uma ciência pura.

Os jornais, por sua vez, ávidos por novidades, incorporaram, no caso do rádio, a missão de serem multiplicadores do conhecimento científico e tecnológico, sem o qual, acreditava-se, não haveria a expansão do veículo.

As narrativas dos periódicos evidenciam certo encantamento com as possibilidades da radiotelegrafia. A imprensa narrava as novas sensações possibilitadas pela primeira tecnologia capaz de transmitir o som pelo espaço e fornecia ensinamentos sobre os meios técnicos para os cidadãos letrados se inserirem nessa nova experiência. Como escreveu Roquette-Pinto, entusiasticamente, “Por toda parte as maravilhas do telephonio sem fio empolgam o espirito das populações...” (*Radiophonia*, Gazeta de Notícias, 19/4/1923)

A imprensa consolidou em sua narrativa o rádio como novidade e o público letrado aderiu ao movimento de construção/aquisição de aparelhos. Isso nos leva a refletir sobre as formas de compreensão e as apropriações do público, que segundo Chartier (2007, p. 43) dependem de efeitos de sentido para os quais apontam as próprias obras, os usos e significados impostos pela sua forma de publicização e circulação.

### Referências Bibliográficas

BARBOSA, Marialva. *História cultural da imprensa: Brasil. 1900-2000*. Rio de Janeiro, Mauad X, 2007.

BOURDIEU, Pierre. *A economia das trocas simbólicas*. São Paulo, Perspectiva, 1987.

CHARTIER, Roger. *A história ou a leitura do tempo*. Belo Horizonte, Autêntica Editora, 2009.

FERRÃO NETO, José. *Mídia, oralidade e letramento no Brasil: vestígios de um mundo dado a ler*. Tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal Fluminense, UFF, 2010.

FERRARETO, Luiz Artur. *Rádio: o veículo, a história e a técnica*. Porto Alegre, Sagra Luzzatto, 2000.

MOREIRA, Ildeu de Castro & MASSARANI, Luiza. *A divulgação científica no Rio de Janeiro: um passeio histórico e o contexto atual*. In: revista Rio de Janeiro, n. 11,

set-dez 2003.

ONG, W.J. *Oralidade e cultura escrita: a tecnologização da palavra*. Campinas, Papyrus, 1998.

SCHAFER, R. Murray. *A afinação do mundo*. São Paulo, Editora UNESP, 2001.

#### **Fontes consultadas**

- Coletânea de artigos da revista *Radio* dos números 13 ao 24, ano de 1924. Disponível no acervo da Rádio MEC.

- Exemplares números 1 e 2 da Revista *Radio*, 15/10/1923 e 1/11/1923. Disponíveis na Biblioteca Nacional.

- Documentos da Rádio Sociedade do Rio de Janeiro digitalizados pelo projeto Memória da Rádio Sociedade, disponíveis em [www.fiocruz.br/radiosociedade](http://www.fiocruz.br/radiosociedade)

- Documentos do acervo de Edgard Roquette-Pinto da Academia Brasileira de Letras

- Gazeta de Notícias, coluna *Radiophonia*, ano de 1923. Disponível na Biblioteca Nacional e alguns números digitalizados no site [www.fiocruz.br/radiosociedade](http://www.fiocruz.br/radiosociedade)

- Jornal O Globo, coluna "O Globo na T.S.F.", de 1925 a 1930. Disponível no acervo do jornal O Globo.

# Além da Técnica: Programa Musical Radiofônico Enquanto Aposta Linguística

**Rafael Duarte Oliveira Venancio**  
Doutorando em Meios e Processos  
Audiovisuais na Escola de Comunicações  
e Artes da Universidade de São Paulo  
(ECA-USP). É professor na área de  
Cinema e Rádio no Centro Universitário  
Senac, no Complexo Educacional FMU-  
FIAM-FAAM e no Instituto Europeo de  
Design de São Paulo.

**Resumo:** A cena acadêmica normalmente vê o rádio enquanto uma técnica, especialmente na questão dos programas musicais radiofônicos onde a prática midiática parece apenas servir à mera reproduzibilidade da música. No entanto, o rádio, mesmo com o surgimento de novos suportes, se mantém no escopo midiático. O presente artigo quer colocar uma nova visão no campo: o rádio enquanto linguagem. Usando o arcabouço teórico de Jacques Derrida e Jean-François Lyotard, com inspiração wittgensteiniana, veremos o rádio enquanto jogo de linguagem, impossibilitando sua morte meramente pela questão do suporte.

**Palavras-chave:** Linguagem midiática, Rádio, Música, Jogo de Linguagem

**Abstract:** The academic scene usually see the radio as a technique, especially in the matter of musical radio programs where the media practice appears to serve only the mere reproducibility of music. However, the radio, even with the emergence of new media, remains in scope. This article wants to put a new vision in the field: the radio as a language. Using the theoretical framework of Jacques Derrida and Jean-Francois Lyotard, inspired by Wittgenstein, we see the radio as a language game, which prevented his death merely by the support issue.

**Keywords:** Media language, Radio, Music, Language-game

## Introdução

O programa musical radiofônico, normalmente, é caracterizado enquanto campo ampliador da técnica, da reproduzibilidade técnica, que leva o campo da Música a um novo patamar. Tal processo, considerado totalitário e prejudicial por pensadores como Theodor W. Adorno, normalmente ganha a pecha de “massificatório”, deixando o meio de comunicação social, que é o rádio, enquanto mero operador de um processo mais amplo, que seria da Indústria Cultural.

Só que, enquanto técnica, o rádio pode estar fadado a sumir, ponto muito comum hoje no debate acadêmico sobre a prática midiática. Em tempos de Internet com o consumo sonoro sendo pautado pelos arquivos MP3 e pelo *streaming* de áudio, o rádio convencional se torna algo ultrapassado, digno apenas da história dos meios de comunicação. No entanto, não é bem isso que acontece se observarmos a cena midiática hoje em São Paulo com pessoas se encontrando com o rádio através dos diferentes suportes e meios de transmissão.

Assim, há a necessidade de um novo olhar sobre o rádio, um olhar dele enquanto linguagem. O presente trabalho aqui, seguindo a conceituação feita por Ludwig Wittgenstein na segunda fase de seu pensamento (marcado pelas *Investigações*

<sup>1</sup> Tractatus é WITTGENSTEIN, 2009 e Investigações Filosóficas é WITTGENSTEIN, 1999. No entanto, para manter a normatividade dos estudos da área, utilizaremos a citação via proposições ou parágrafos. Ex: (TLP 5.6) e (IF, §528).

<sup>2</sup> Tal como bem pontuam Baker e Hacker (2005, p.62), o mais próximo que Wittgenstein dá de uma definição de jogo de linguagem está no parágrafo 7 das Investigações Filosóficas: “Na práxis do uso da linguagem (do §2), um parceiro enuncia as palavras, o outro age de acordo com elas; na lição de linguagem, porém, encontrar-se-á este processo: o que aprende denomina os objetos. Isto é, fala a palavra, quando o professor aponta para a pedra. – Sim, encontrar-se-á aqui o exercício ainda mais simples: o aluno repete a palavra que o professor pronuncia – ambos processos de linguagem semelhantes. Podemos também imaginar que todo o processo do uso das palavras [na linguagem] em §2 é um daqueles jogos por meio dos quais as crianças aprendem sua língua materna. Chamarei esses jogos de jogos de linguagem, e falei muitas vezes de uma linguagem primitiva como de um jogo de linguagem. E poder-se-iam chamar também de jogos de linguagem os processos de denominações das pedras e da repetição da palavra pronunciada. Pense os vários usos das palavras ao se brincar de roda. Chamarei também de ‘jogos de linguagem’ o conjunto da linguagem e das atividades com as quais está interligada” (IF, §7).

<sup>3</sup> O trabalho sobre a lógica dialética é um sonho de Max Horkheimer desde o começo dos anos 1930. Sua ideia sempre foi realizá-lo em parceria. O primeiro parceiro seria Walter Benjamin, mas o caráter messiânico de suas ideias bem como o seu suicídio em 1940, fez o projeto ser cancelado. Depois, Horkheimer ficou na dúvida entre Herbert Marcuse e Theodor W. Adorno. Em um primeiro momento, Marcuse parecia ser o escolhido, mas a aproximação de Horkheimer a Adorno – graças ao manuscrito de Filosofia da Nova Música e das Teses da História, deixadas por Benjamin a Adorno como “herança”, onde ambos concordaram completamente – logo mudaram os planos de colaboração e o trabalho da lógica dialética rumava para se tornar a Dialética do Esclarecimento.

*Filosóficas*<sup>1</sup>), o coloca enquanto um jogo de linguagem<sup>2</sup>. Para revelar alguns mecanismos desse jogo, vamos utilizar como exemplo um gênero radiofônico: o programa musical.

Veremos, inspirados pelo arcabouço teórico de Jacques Derrida e Jean-François Lyotard, com filiação wittgensteiniana, como o programa musical radiofônico é uma aposta em uma contenda linguística que surge através do choque entre duas práticas (re)presentacionais consolidadas em nosso cenário simbólico.

Assim, tratado enquanto dimensão da linguagem, veremos como o rádio não pode ter sua morte decretada apenas pela questão do suporte. O rádio continuará existindo enquanto prática midiática sempre que alguém quiser disputar esse jogo. No entanto, antes de chegar a essa consideração, vamos ver como o rádio pode ser compreendido enquanto técnica dentro da dimensão da Indústria Cultural.

### Rádio e Música para Theodor W. Adorno

A história da Indústria Cultural enquanto conceito de massificação e a da *Dialética do Esclarecimento* é o caso clássico de duas histórias autônomas que se transformam em uma só, já que a *Dialética do Esclarecimento* é o resultado do trabalho de quase 20 anos dedicados por Max Horkheimer<sup>3</sup>.

Quando ele pede e se decide pela ajuda de Adorno, Horkheimer divide com o colega as mesmas percepções analíticas. O encantamento de Horkheimer com os rascunhos da *Filosofia da Nova Música* fez com que a contribuição de Adorno no projeto da sua obra sobre lógica dialética incluísse também a cultura de massa sob a forma de um excuro.

A temática da Indústria Cultural era antiga nos escritos de Adorno. Podemos traçá-la desde dois artigos: *Über Jazz* e *O Fetichismo na Música e a Regressão da Audição*, de 1936 e 1938, respectivamente. Quase vinte anos mais tarde, Adorno (1981, p. 129) lembra que a tese desse artigo era afirmar que, enquanto música e produto comercial, “o objetivo do jazz é a reprodução mecânica do momento regressivo, da castração simbólica. ‘Largue sua masculinidade, deixe-se ser castrado’, o som eunuco de uma *jazz band* tanto zoa quanto proclama, ‘e você será recompensado, aceito em uma fraternidade que divide o mistério da impotência com você”.

Em miúdos, Adorno descreve que o jazz – tal como um tema da Indústria Cultural – massificaria seus apreciadores através da regressão da sua audição. Isso será compreendido no segundo artigo, que possui esse conceito no título, onde Adorno trata acerca do gosto musical. Na sua linha de raciocínio, na era das massas, o “próprio conceito de gosto está ultrapassado. A arte responsável orienta-se por critérios que se aproximam muito dos do conhecimento: o lógico e o ilógico, o verdadeiro e o falso. De resto, já não há campo para escolha; nem sequer se coloca mais o problema” (ADORNO, 1983, p. 165).

Assim, no gosto musical, ao invés do valor da própria coisa, o critério de julgamento é o fato de a canção de sucesso ser conhecida por todos. Essa postura massificadora da cultura musical só é reforçada por todos os âmbitos da Comunicação Social, pois, de acordo com o raciocínio de Theodor W. Adorno (1983, p. 165), o “comportamento valorativo tornou-se uma ficção para quem se vê cercado de mercadorias musicais padronizadas. Tal indivíduo já não consegue subtrair-se ao jugo da opinião pública, nem tampouco pode decidir com liberdade quanto ao que lhe é apresentado, uma vez que tudo o que se lhe oferece é tão semelhante ou idêntico”.

Graças a esses artigos, de algum impacto no meio acadêmico, que Adorno foi chamado por Paul Lazarsfeld para integrar o seu Princeton Radio Research Project,

garantindo a estadia dele nos Estados Unidos. No entanto, por motivos que nos dias atuais nos parecem óbvios, a parceria foi fadada ao fracasso principalmente devido à recusa de Adorno em aceitar a colaboração de produtores musicais radiofônicos, um fato que desagradou os patrocinadores da pesquisa.

Um dos estudos mais famosos de Adorno proveniente do Radio Project de Lazarsfeld é o *Analytic Study of the NBC Music Appreciation Hour*. Aqui a crítica versa sobre a educação musical de crianças feitas por um programa de rádio educativo que também servia de material didático nas escolas norte-americanas.

Adorno (1994, p. 353) identifica que “a tendência à pseudocultura musical se torna mais aparente no exato ponto onde o Music Appreciation Hour tenta, aparentemente, ‘ativar’ seus ouvintes: nos testes que são dados nas apostilas”. Essas apostilas “empregam uma técnica mecânica que não é aplicada ao fenômeno auditivo concreto, mas apenas para a instrução dada pelo professor e, como um todo, feito para promover informação altamente questionável sobre música e não compreensão musical de fato” (ADORNO, 1994, p. 353).

Um exemplo disso pode ser visto na formulação dos testes do programa que “não se aplicam ao conhecimento de alguns fatos mencionados pelos comentadores, mas a julgamentos de valor promovidos por eles, virtualmente forçando as crianças a repetir julgamentos de valor e se adaptarem para darem normas ao invés de julgamentos autônomos” (ADORNO, 1994, p. 371).

Entre os exemplos coletados por Adorno (1994, p. 371-372), encontramos questões de múltipla escolha como essas: “Música acrescenta beleza e significado às palavras ao fazê-las (fáceis de pronunciar) (fortemente apelativas à nossa imaginação)” ou “Melodias *Folk* são (às vezes) (frequentemente) (invariavelmente) empregadas pelos compositores de música de câmara” ou mesmo “Por toda sua carreira, ele [Beethoven] experimentou (muita amargura e aflição) (constante felicidade)”.

Junto com esses dados, Adorno (1994, p. 374-375) relaciona o ar cômico, de diversão [*fun*] do programa como sendo mais um fator da regressão da audição, indicando que a massificação por via cultural já é um processo iniciado mesmo nos âmbitos educativos. A linha de raciocínio aqui é extensa e descrita em uma nota de rodapé:

Uma análise do papel específico desempenhado pela noção de diversão na estética popular nos Estados Unidos e, no limite, também na Inglaterra, mostra que ela está ligada a noções como humor, brincadeira, relaxamento – em resumo: descanso da chatice. Essa ideia pressupõe que arte não deve ser ‘séria’, nem mesmo séria dentro da esfera estética. Ele postula, adiante, que ela deve ser o alvo de um brincadeira, contrapondo a realidade exata da vida real e, finalmente, ela implica que o indivíduo não precisa fazer muito esforço e pode relaxar. Essas noções não são, de forma alguma, inerentes à arte ou, pelo menos, não completamente definem arte mesmo se alguma identifica o desenvolvimento de uma brincadeira nos seus elementos. A noção de diversão reflete um *processo social* que mecaniza e oprime o indivíduo de tal maneira em seu tempo livre que ele precisa ter alívio de suas responsabilidades. Na nossa época esse alívio assimila, sobre a forma de diversão, a forma de regressão à infância. O adulto que afirmar estar se divertindo é moldado no padrão do garoto risonho e despreocupado que certamente não existe como um ouvinte musical. Na nossa sociedade atual, com essa linha de demarcação entre trabalho e lazer, o indivíduo é oprimido não só quando está trabalhando, mas o efeito da opressão durante o processo de trabalho faz que ele o sinta em seu lazer também. Mesmo aqui, ele não pode ser um verdadeiro ser humano livre e consciente, mas deve regredir à infância do seu desenvolvimento individual para renovar sua capacidade produtiva adulta. Esse efeito mutilador da sociedade contemporânea sobre as esferas da vida parecem, na superfície, ser retirado

do processo capitalizante, destaque para o fato de que a noção de diversão se torna sacrossanta especialmente nos países mais industrializados. Uma teoria completamente desenvolvida da regressão da audição será necessária para analisar todas as implicações da diversão enquanto norma estética (ADORNO, 1994, p. 374-375).

No Radio Project, Adorno também discutiu as ideias benjaminianas de *A Obra de Arte na Era de sua Reprodutibilidade Técnica* com o artigo “The Radio Symphony”. “Adorno defendia a tese de que a sinfonia retransmitida no rádio dava apenas uma imagem da execução real, como o filme de uma peça teatral dava apenas uma imagem da representação real; portanto, a pretensão da indústria radiofônica de trazer a verdadeira música às massas era fundamentalmente discutível”, trazendo apenas a impotência e inconsciência, ao efeito de neutralização (WIGGERSHAUS, 2006, p. 271).

A essas ideias preliminares, o contexto de fuga do nazismo e incertezas perante o futuro renovavam o que seria o conceito de Indústria Cultural consolidado na *Dialética do Esclarecimento*. As ideias da *Dialética do Esclarecimento*, apesar de serem compatíveis à ideia de barbárie do progresso defendidas por Walter Benjamin, eram muito críticas em relação às ideias benjaminianas de massa, utilizando os mesmos exemplos para acirrar mais ainda o debate.

Benjamin (1994, p. 190) citava diretamente os filmes da Disney como um dos representantes da “tecnização [que] abriu a possibilidade de uma imunização contra tais psicoses de massa”. Já na *Dialética do Esclarecimento*, vemos que “os filmes de animação fazem mais do que habituar os sentidos ao novo ritmo, eles inculcam em todas as cabeças a antiga verdade de que a condição de vida nesta sociedade é o desgaste contínuo, o esmagamento de toda resistência individual” (ADORNO & HORKHEIMER, 1985, p. 130).

Ao invés de falarem de Mickey, Adorno e Horkheimer (1985, p. 130) citam outro amigo de *slapstick comedy*: “Assim como o Pato Donald nos *cartoons*, assim também os desgraçados na vida real recebem a sua sova para que os espectadores possam se acostumar com a que eles próprios recebem”.

Vemos assim que na *magnus opus* de Adorno e Horkheimer eles se voltam para Kracauer em suas afirmações mais duras sobre o processo da razão instrumental – a razão movida a fins eclodida pelo processo do esclarecimento, *Aufklärung* – tal como indica Thomas Y. Levin (*apud* KRACAUER, 1995, p. 19).

Nas palavras de Theodor Adorno (2007, p. 98), anos depois da *Dialética do Esclarecimento*, “nos nossos rascunhos nós falamos de ‘cultura de massa’. Nós substituímos essa expressão por ‘indústria cultural’ para excluir do escopo a interpretação acordada pelos seus defensores: que é algo tal como uma cultura que surge espontaneamente das massas, uma forma contemporânea de arte popular”.

Adorno afirma que, na verdade, a Indústria Cultural não é do domínio do popular, mas sim das possibilidades das capacidades contemporâneas técnicas assim como a concentração administrativa e econômica. Na Indústria Cultural, muito mais do que a cultura virar uma mercadoria, a mercadoria vira cultura e nem uma nem outra são necessariamente vendidas ou compradas.

Um exemplo disso é clássico na *Dialética do Esclarecimento*: “Chesterfield é apenas o cigarro da nação, mas o rádio é o porta-voz dela. Ao integrar todos os produtos culturais na esfera das mercadorias, o rádio renuncia totalmente vender como mercadorias seus próprios produtos culturais” (ADORNO & HORKHEIMER, 1985, p. 149). As consequências são terríveis pois, “nos Estados Unidos, ele [o rádio] não cobra nenhuma taxa do público. Deste modo, ele assume a forma de

uma autoridade desinteressada, acima dos partidos, que é como que talhada sob medida para o fascismo. O rádio torna-se aí a voz universal do *Führer*" (ADORNO & HORKHEIMER, 1985, p. 149).

Dentro do conceito de Indústria Cultural, a *Dialética do Esclarecimento* vê que "o que se poderia chamar de valor de uso na recepção dos bens culturais é substituído pelo valor de troca; ao invés do prazer, o que se busca é assistir e estar informado, o que se quer é conquistar prestígio e não se tornar um conhecedor. O consumidor torna-se a ideologia da indústria da diversão, de cujas instituições não conseguem escapar" (ADORNO & HORKHEIMER, 1985, p. 148).

Dessa forma, "é preciso ver *Mrs. Miniver*, do mesmo modo que é preciso assinar as revistas *Life* e *Time*. Tudo é percebido do ponto de vista da possibilidade de servir para outra coisa, por mais vaga que seja a percepção dessa coisa. Tudo só tem valor na medida em que se pode trocá-lo, não na medida em que é algo em si mesmo" (ADORNO & HORKHEIMER, 1985, p. 148).

Assim, além da regressão da audição, a Indústria Cultural promove o fetiche, pois "o valor de uso da arte, seu ser, é considerado como um fetiche, e o fetiche, a avaliação social que é erroneamente entendida como hierarquia das obras de arte – torna-se seu único valor de uso, a única qualidade que elas desfrutam" (ADORNO & HORKHEIMER, 1985, p. 148). Assim o programa musical radiofônico – e o Rádio como um todo – se tornam mero fetiche da técnica

### **A importância de uma visão própria para a Comunicação Social**

É quase impossível que qualquer trabalho que busque analisar os meios de comunicação social via sua teoria não pague tributo às ideias de Theodor W. Adorno e Max Horkheimer e aos estudos dos meios de comunicação de massa efetuados por Adorno. Só que vale a pena vermos de onde Adorno fala e o quão próximo ou distante está do presente trabalho, calcado no campo das Ciências da Comunicação.

Ora, mas nunca devemos esquecer que Adorno fala do ponto de vista da Sociologia e da Filosofia Social, e não das Ciências da Comunicação. Assim, não há pretensão alguma, em Adorno, de considerar detalhes que só são possíveis considerar quando levamos em conta os domínios da Comunicação, da Linguagem e da Produção de Sentido.

Não estamos aqui negando o legado de Adorno e muito menos o de Marx, Lukács e demais marxistas. A proposta do presente trabalho não é a mesma que aquela praticada por Jacques Derrida: a Desconstrução. Aqui, no nosso caso, é a desconstrução das práticas midiáticas e sua pedra-chave, que é a linguagem.

Isso, de certa forma, não é explicitado em termos sociológicos apenas. Falar em reificação ou em integração, não nos levaria a esse caminho que coloca a comunicação em primeiro lugar antes, por exemplo, da sociedade. Claro que dessa forma podemos encontrar algo que poderia ser chamado de uma *paralogia*.

Ora, eis a virtude de uma *paralogia*, entendida também – principalmente por Lyotard (1984) – enquanto um movimento contra as formas já consolidadas de análise e reflexão. Dessa forma, "paralogia deve ser distinguida da inovação: a última está sob o comando do sistema, ou pelo menos usado para melhorar sua eficiência; a primeira é um movimento (cuja importância não é normalmente reconhecida até mais tarde) jogado na pragmática do conhecimento" (LYOTARD, 1984, p. 61).

Assim, a tarefa de se pesquisar em Comunicação Social deve sempre representar uma vontade. Uma vontade por mais paralogias comunicacionais.

A metacomunicação só é possível quando aceitarmos as contradições dos seus jogos de linguagem. E o mais importante: ver as práticas midiáticas pautadas por jogos de linguagem.

### Rádio enquanto prática midiática com jogos de linguagem

O que seria ver o rádio enquanto uma prática midiática submetida a determinados jogos de linguagem? Ora, a produção de materiais para veiculação no rádio possui sempre uma principal fronteira em relação aos demais materiais artísticos que usam a voz. Claro que o rádio sempre pode ser o lugar para músicas, declamação de poesias e, até mesmo, transmissão de peças de teatro, no entanto, se tornou cada vez mais necessário realizar materiais *próprios* para o rádio se pensarmos em uma Retórica do Rádio.

Esses materiais *próprios* podem ser divididos em três grupos: (1) *técnicos*, composto por vinhetas, chamadas de programas e de prefixos; (2) *orações*, composto por gêneros radiofônicos que possuem sua raiz nas atividades orais (i.e. retóricas) encontradas na vida social. Um exemplo claro disso são os discursos e as mesas redondas que remontam às Assembleias políticas; e (3) *textuais*, composto por gêneros radiofônicos que possuem sua raiz nas atividades escritas encontradas na vida social. Esse gênero, principalmente em um primeiro momento, é caracterizado pelas notícias que são compostas tal como se fosse uma leitura de um jornal impresso.

No entanto, em tese, todos esses materiais podem ser preparados anteriormente, seja na forma de um texto para ser lido ou, até mesmo, gravado e apenas transmitido quando for o momento apropriado. Só que a constituição das produções midiáticas do rádio não tomou esse caminho à primeira vista óbvio.

Seja devido ao alto custo de realizar essas tarefas técnicas (gravação e redação), seja graças à fusão de duas características midiáticas no rádio com forte apelo atual na cena digital – o *mediatismo* com o *imediatismo*, formando algo que é considerado a interatividade típica do rádio que, em um neologismo, poderia ser chamado de *(i)mediatismo*<sup>4</sup> –, essas situações levaram o rádio a se constituir de uma maneira que é realizada (ou passa a impressão de que é realizada) “ao vivo”, unindo as pessoas à voz/fala (seja ela do profissional de rádio, da fonte, ou mesmo do fato) no momento de sua emissão.

Sabemos que essa dimensão da voz na fala radiofônica possui um quê de Retórica graças à sua dimensão de *elocutio*. A ideia de uma *elocutio* que pode ser concebida previamente, tal como um hábito para o orador, foi muito bem usada, na análise estética da literatura feita pela Escola de Crítica de Yale. Esse grupo, que tem Jacques Derrida e Paul de Man como seus principais nomes, instaura a Retórica no campo filosófico da Estética, formando o último bastião da Paraestética para Carroll (1987), que liga Derrida e de Man a Nietzsche, passando por Foucault e Lyotard.

Ora, olhar a questão da dimensão da fala no rádio com o solo proporcionado por Jacques Derrida se mostra frutífero. Isso se deve à noção de *escritura*. Para entendê-la precisamos primeiramente dissociar escritura de escrita. Para Derrida (2008, p. 11), escrita engloba “não apenas os gestos físicos da inscrição literal, pictográfica ou ideográfica, mas também a totalidade do que a possibilita; e a seguir, além da face significativa, até mesmo a face significada”, abrangendo tudo que possui inscrição e que não pertença à ordem da voz.

No entanto, a escrita – em uma tradição filosófica que, normalmente, recorre ao *Fedro*, de Platão – é depreciada enquanto uma situação de detrimento da riqueza e vivacidade da fala. Essa questão voz-escrita é o melhor exemplo do trabalho filosófico da *Desconstrução* para Derrida: há um par de oposição A e B, em que o

<sup>4</sup> A questão do (i)mediatismo pode ser facilmente identificada na forma que o rádio é ensinada atualmente, especialmente no âmbito brasileiro. A ponte teórica construída entre o diálogo (símbolo maior do mediatismo) e o caráter de um “agora” (imediatismo) permeia os manuais de área e, até mesmo, pesquisas científicas sobre o assunto. Como exemplo disso, podemos citar Ortriwano (1998) e Silva (2007).

A é mais importante do que o B. Só que na linha de argumentação de Derrida há sempre a demonstração de que A possui uma mesma base do que B, já que ambos derivam de um conceito B', mais abrangente e à primeira vista mais parecido com B.

Agora, a leitura de *Gramatologia* passa a nos indicar um caminho diferente na história da linguagem: não é mais fala-escrita (A-B), mas sim escritura-fala-escrit(ur)a (B'-A-B), onde há primazia do B', mas não uma indissociação dele ao B. Dessa forma, não devemos ver apenas a escritura como articulação, mas como suplementariedade.

Sendo a suplementariedade um processo indefinido, a escritura é, dessa forma, o “suplemento por excelência, pois ela marca o ponto onde o suplemento se dá como suplemento de suplemento, signo de signo, *tendo o lugar* de uma fala já significante: ela desloca o *lugar próprio* da frase, a vez única da frase pronunciada *hic et nunc* por um sujeito insubstituível, e retroretira o nervo da voz. Ela marca o lugar da reduplicação inicial” (DERRIDA, 2008, p. 343).

É essa abertura que constitui o problema abordado pelo presente trabalho, resumido pelo enunciado “como podemos observar essa escritura na fala radiofônica”. Dessa forma, é necessário analisar, tendo em vista o arcabouço teórico derridiano, o B' da fala radiofônica e sua manifestação na construção dessa prática midiática. Com isso, devemos considerar os sintomas da manifestação dessa escritura enquanto *parerga* (plural de *parergon*), conceito clássico da Estética presente na *Crítica do Juízo*, de Kant, e retomado por Jacques Derrida.

Ora, o conceito de *parergon* ganha destaque na Estética com a *Crítica do Juízo*. Kant (2005, p. 45) constata que os ornamentos (*parerga*), tal como as molduras de uma pintura, apesar de não fazerem parte da representação artística e, até mesmo, prejudicarem o belo genuíno, são essenciais para uma ampliação e um reconhecimento do gosto estético.

Essa consideração de Kant – que poderia, até mesmo, passar despercebida – é retomada por Jacques Derrida em seus estudos de Estética. Neles, Derrida indica que o *parergon* de uma obra de arte indica uma necessidade, uma falta, que essa possui em seu processo representacional. O que constitui os *parerga*, no raciocínio de Derrida (1987, p. 59-60) “não é apenas a sua exterioridade enquanto um acréscimo, mas sim a ligação interna estrutural que os fixam na falta interior da obra (*ergon*). E essa falta é constitutiva da própria unidade do *ergon*. Sem essa falta, o *ergon* não precisaria de *parergon*. A falta do *ergon* é a falta de um *paregon*”.

Dessa forma, esses ornamentos – tal como a moldura para uma pintura ou uma coluna para um busto – é o que fazem a obra de arte ser reconhecida enquanto tal. É a última fronteira entre o que é e o que não é. Dessa forma, pensando no amplo escopo teórico de Derrida, vemos o quanto o *parergon* está relacionado com a escritura e com o projeto de desconstrução de antagonismos binários.

Derrida também acredita em um trabalho, ao menos especulativo, em cima do *parergon*. Especulativo porque podemos vê-lo, conceituá-lo, no entanto, ele é indissociável do *ergon*. Isso é exemplificado por Derrida (1981) através de um texto de Mallarmé intitulado *Mimique* onde a própria imitação do nada é imitação, mesmo se caracterizarmos que para haver imitação é necessário imitar algo.

Essa referência sem referente é o puro trabalho na moldura, a possibilidade aberta pelo *parergon* que traz para a arte a mesma possibilidade que a *archi-escritura* para a linguagem. “Em um espaço constantemente diferido há uma escritura que funda a fala e a escrita. Fala e escrita, então, supõe uma archi-

escritura como condição de possibilidade de toda a linguagem” (FERRO, 1992, p. 102). Se a *archi-escritura* é a possibilidade de toda a linguagem, o *parergon* é a possibilidade de toda a arte.

Por ser a possibilidade de toda a arte, é no *parergon* que reside a construção de uma legitimidade do rádio enquanto mídia. Podemos ir até além, pensando na ideia benjaminiana de que os meios de comunicação de massa surgem através da reprodutibilidade técnica das obras de arte, dizendo que é o *parergon* que define as regras do rádio ser rádio, ou seja, como o rádio pode ser recortado dos demais sons do mundo.

Entramos, assim, na questão daquilo que podemos chamar de (re)apresentação. Ora, a proposição 5.6 do *Tractatus Logico-Philosophicus* é uma das mais conhecidas frases do livro de Ludwig Wittgenstein: “Os limites da minha linguagem significam os limites do meu mundo” (TLP 5.6). De função essencial dentro da chamada Teoria Pictória do Primeiro Wittgenstein, essa frase também animou diversos estudos dentro do campo das Ciências da Linguagem.

À ela, normalmente, se adiciona uma outra proposição do *Tractatus*, a 4.015: “A possibilidade de todas as símeles, de todas as imagens [*imagery*] de nossa linguagem, reside na lógica da representação”. Para muitos, inclusive para a linha de interpretação “formada” no século XXI denominada New Wittgenstein<sup>5</sup>, essas duas proposições mostram a conexão entre as obras das duas fases wittgensteinianas: a do *Tractatus* e a das *Investigações Filosóficas*.

<sup>5</sup> New Wittgenstein é uma corrente de interpretação com marco inaugural na publicação de livro de mesmo nome em 2000, organizado por Rupert Read e Alice Crary. Entre os principais filósofos atuais que estão relacionados sobre essa alcunha estão Stanley Cavell e John McDowell.

No entanto, o foco pretendido por esse trabalho não é entrar no debate acerca do caráter terapêutico que Wittgenstein pode ou não pode ter. Tal como ficou claro pelas duas proposições wittgensteinianas selecionadas, o foco aqui é a questão da representação dentro de um domínio da linguagem.

E aqui somos tributários das *Investigações Filosóficas* que, tal como bem diz Gomes (2001), coloca a questão da representação do mundo – de certa forma, dentro da totalidade proposta por TLP 4.015 e 5.6 – enquanto apresentação do mundo. Há aqui uma questão que vincula essas duas palavras por causa de sua diferença prefixal: “Representação constitui esse ato substitutivo, incluso no ‘re’, que nos remete a uma lembrança enquanto apresentação nos fala do mundo colocado pelo ato de significá-lo” (GOMES, 2001, p. 36).

Isso é uma referência a uma importante passagem das *Investigações Filosóficas*:

Em lugar de “representabilidade” pode-se aqui dizer também: apresentabilidade (*Darstellbarkeit*) num meio determinado de apresentação. E partindo de tal apresentação, um caminho mais seguro *pode* contudo levar a um emprego mais amplo. Por outro lado, uma imagem pode se impor a nós e não servir para nada (IF, §397).

<sup>6</sup> Apesar de estarmos citando pontualmente o primeiro volume (Understanding and Meaning) do projeto de comentário analítico das *Investigações Filosóficas*, feito por G. P. Baker e P. M. S. Hacker, é interessante saber que tal afirmação é consistente em toda a obra, especialmente no terceiro volume, intitulado Meaning and Mind, movendo tanto sua exegese quanto seus ensaios. O que há em Understanding and Meaning é uma espécie de consideração total da IF, intitulada por eles como overview da estrutura e argumento do livro de Wittgenstein.

Para melhor compreender esse jogo de apresentar-representar no mundo, vale a pena retomar o escopo do §397 dentro dessa obra de Wittgenstein. Baker e Hacker (2005)<sup>6</sup>, por exemplo, consideram esse parágrafo enquanto fronteira entre duas seções de pensamento descritas no livro. É uma conclusão dos estudos de Wittgenstein acerca da imaginação e um gatilho para o início da seção de sua investigação acerca do *Vorstellungswelt*, o mundo das representações.

Devemos, então, citar o parágrafo para qual o §397 prepara o terreno reflexivo.

“Mas quando me represento algo, ou também quando *vejo* realmente objetos, então *tenho* algo que meu próximo não tem.” – Compreendo-o. Você quer

olhar em torno de si e dizer: “Apenas *eu* tenho ISSO.” – Para que essas palavras? Não servem para nada. – Sim, não se pode dizer também que “não se trata aqui de um ‘ver’ – e, portanto, também de um ‘ter’ – de um sujeito, e também de um eu”? Não poderia perguntar: aquilo de que você fala, e diz que apenas você o tem, – em que medida você o *tem*? Você o possui? Você nem sequer o vê. Sim, você não deveria dizer que ninguém o tem? É também claro: quando você exclui logicamente que um outro tem algo, também perde o sentido dizer que você o tem.

Mas, então, do que é que você fala? Na verdade, disse que sei, no meu íntimo, o que você tem em mente (*meinst*). Mas isto significaria: eu sei como se tem em mente conceber e ver esse objeto, como se tem em mente, por assim dizer, designá-lo por meio do olhar e de gestos. Sei, neste caso, de que modo olha-se em frente e em torno de si – e outras coisas. Creio que se pode dizer: você fala (quando você, por exemplo, está sentado no quarto) de um ‘quarto visual’. Aquilo que não tem possuidor é o ‘quarto visual’. Não posso possuí-lo assim como não posso andar nele, olhá-lo ou mostrá-lo. Não me pertence, na medida em que não pertence a nenhum outro. Ou: não me pertence, na medida em que empregaria para ele a mesma forma de expressão que emprego para o quarto material, no qual estou sentado. A descrição do último não precisa mencionar nenhum possuidor, não precisa mesmo ter nenhum possuidor. Mas, então, o quarto visual *pode* não ter nenhum. “Pois não tem outro senhor senão ele e nenhum nele” – poder-se-ia dizer.

Imagine uma figura de paisagem, uma paisagem de fantasia, com uma casa – e que alguém perguntasse: “A quem pertence a casa?” – A resposta poderia ser: “Ao camponês que está sentado no banco em frente dela”. Mas este não pode, por exemplo, entrar em sua casa (IF, §398).

Postos aqui o §397 e o §398, é necessário descrever os dois movimentos explicitados por eles nas *Investigações Filosóficas*. O primeiro parágrafo, o da (re) apresentação, demonstra uma questão interessante neste ponto do pensamento de Wittgenstein.

§§316-62 e a investigação subsequente da imaginação em §§363-97 podem dar a impressão enganadora de abandono das investigações acerca da linguagem e significado linguístico para favorecer temas da filosofia da mente. Mas Wittgenstein teve que incluir um exame de tais conceitos psicológicos tais como pensar e imaginar (bem como entender e significar algo). Quando ele escreveu o *Tractatus*, ele tomou concepções particulares de pensar, significar e entender, consideradas garantidas e negligenciou a análise delas. Ele pensou que isso era o assunto próprio da psicologia, não da filosofia. Isso tinha sido um erro porque aquilo que ele assumiu enquanto pertencente à psicologia era, na verdade, metapsicológico e demandava elucidação filosófica enquanto parte da empreitada de clarificar a natureza da representação linguística. Mas concepções acerca do pensar, imaginar e imaginação distorceram reflexões acerca da natureza da linguagem desde a alvorada da filosofia até os dias atuais (BAKER & HACKER, 2005, p. 17).

É o momento no qual Wittgenstein deixa clara a natureza da linguagem enquanto (re)apresentação. Isso é da ordem do gramático, da lógica dos jogos de linguagem aos quais somos submetidos. É errôneo achar que, por exemplo, a imaginação delimita as fronteiras do sentido, podendo até expandi-lo. Na realidade, a imaginabilidade está entre os critérios lógicos já postos. Tal “gramática não é um ‘grande espelho’. Ela não *reflete* a essência das coisas. Ao contrário, ela é autônoma. Ela *determina* a essência das coisas” (BAKER & HACKER, 2005, p. 19).

Mas não podemos acreditar, tal como bem nos coloca o §398, que essa gramática é apenas mais uma forma de *Vorstellungswelt*:

§§398-427 lida muito brevemente com grandes temas: o ‘mundo subjetivo’ da experiência do sentido e da imaginação, do “eu” e da auto-referência,

os conceitos de consciência e auto-consciência. A discussão antecedente da imaginação levou ao pensamento de uma particularidade do “mundo de representações” (*Vorstellungswelt*) – a propriedade inalienável do ‘quarto visual’ da experiência subjetiva. Mas essa ilusão idealista está enraizada em uma má interpretação das formas gramáticas. O papel do pronome de primeira pessoa não é para se referir a um sujeito (deixando-o sozinho para uma substância mental ou ‘dono da experiência’), mas sim é um índice de um *utterance* [enunciado, ato de fala] (BAKER & HACKER, 2005, p. 18).

O que há de importante para se notar aqui é que estamos postos na linguagem imersos em seus jogos e que tudo, na verdade, é (re)apresentação não só por sua falta de autonomia, mas porque tudo são *utterances* da lógica do mundo. Não somos donos do quarto visual, nem do *Vorstellungswelt*, somos parte dele.

Assim, só resta a nós e a todos outros enunciados do mundo entrarem nessa lógica da linguagem que é determinada por seus jogos. Eis aqui que o pensamento de Jean-François Lyotard nos dá bastante subsídio. Subsídio para sabermos como agimos no mundo, como os jogos de linguagem operam e como os jogamos.

<sup>7</sup> Por causa de sua estrutura, trataremos *Le Différend* (LYOTARD, 2007) em citações tal como as obras de Wittgenstein. Ex: (LD, §188).

Para Lyotard, em sua obra *Le Différend*<sup>7</sup>, os atores de uma prática artística e/ou midiática (ou qualquer outra atividade (re)apresentacional) não fazem as regras dos jogos, apenas podem atuar nelas. E tal atuação é jogando sob a forma de apostas, tal como em um jogo de cartas onde jogar e apostar estão interconectados.

“Quando Cézanne usa seu pincel, o que está em aposta na pintura é posto em questão; quando Schönberg senta em seu piano, é o que está em aposta na música; quando Joyce pega sua caneta, é o que está em aposta na literatura” (LD, §192). Dessa forma, mesmo os movimentos mais radicais nos campos artísticos são estratégias de jogar dentro deles. Não há criação, apenas disputa sem consenso.

Dessa forma, Lyotard, ao mesmo tempo, nega as conclusões de Habermas e de Luhmann, “rascunhando o desenho de uma política que respeita tanto o desejo de justiça e o desejo pelo desconhecido” através da compreensão de jogos de linguagem que são jogos de não-zero soma (LYOTARD, 1984, p. 67).

Com isso, Lyotard desenha algo que é mais bem referenciado em *Le Différend*: a questão da política enquanto um saber com metarregras. Podemos classificá-lo como um saber mais de base, um saber-práxis que é vital nas formas de ação da linguagem. Como Lyotard não o denomina em seus livros – até porque ele não se limita à política, mas também a qualquer situação de saber com função-práxis –, denominaremos ele aqui enquanto *saber performativo*.

O *saber performativo* é o campo dos diferendos, dessas *phrases* (enunciados, *logos*) em disputa, e das estratégias de como jogar os jogos de linguagem. É uma aposta e/ou uma estratégia como jogar tais jogos, caracterizando-o assim enquanto um saber de base. Neste ponto,

você não brinca com a linguagem. E nesse sentido não há jogos de linguagem. Há apostas amarradas a gêneros do discurso. Quando essas apostas são alcançadas, nós falamos em sucesso. Há conflito, então. O conflito, no entanto, não é entre humanos ou entre qualquer entidade; na verdade, ele resulta de enunciados [*phrases*]. (...). Não importa qual é regime, todo enunciado é, em princípio, o que está apostado em um diferendo entre gêneros do discurso (LD, § 188).

Isso que possibilita Lyotard dizer que “tudo é político se a política é a possibilidade do diferendo na ocasião de menor relação. Política não é tudo, apesar de que ela acredita que é um gênero que contém todos os gêneros. Não é um gênero” (LD,

§192). Assim, ele é *performativo* no sentido de conseguir instaurar o agonismo. E é isso que temos que ter em mente ao pensar na questão das práticas midiáticas.

### **Jogando o jogo de linguagem do Rádio: Programa musical enquanto aposta**

Assim, aqui podemos abarcar a proposta que definimos já no título do presente trabalho: o programa musical enquanto aposta, uma maneira de jogar o jogo que constitui o rádio enquanto prática midiática. Aliás, devemos enfatizar que é uma espécie de aposta apenas.

Se pensarmos na cena radiofônica paulistana, podemos identificar cinco apostas claras, cada uma representando o que poderíamos chamar, usando o arcabouço lyotardiano, enquanto *gêneros do discurso*. São eles: musical, jornalístico, esportivo, humorístico e de variedades. Outro *gênero do discurso* possível na cena radiofônica paulistana, mas ausente atualmente, é o ficcional. A radionovela, que teve papel fundante na consolidação do rádio, é o principal exemplo desse último.

Assim, o programa musical é apenas uma das possibilidades de “jogar” o rádio. Diferentemente dos demais *gêneros do discurso*, o programa musical lida com a (re)apresentação de duas práticas autônomas: o rádio e a música. Dos tipos de programas citados, apenas o jornalístico possui alguma semelhança nesta questão, especialmente quando pensamos em existenciais que perpassam todos os jornalismo (de rádio, TV, mídia impressa, mídia digital).

Ao invés de considerarmos, tal como Adorno, o rádio enquanto mais um meio técnico para a música, temos que ver que há uma demanda mútua nesse tipo de aposta envolvida: temos que tanto reconhecer esse programa enquanto veículo de enunciados radiofônicos como de enunciados musicais.

É por isso que podemos ver, especialmente durante a história do programa radiofônico musical no Brasil, especialmente nos grandes centros, o quanto o enunciado radiofônico foi influenciado pelo enunciado musical. Essa condição é vista cotidianamente: basta ligar o rádio em alguns desses programas que vemos o quanto que a voz do locutor é pautada pelo gênero musical no qual o programa é focado.

Se um programa de rádio toca música eletrônica (*techno, trance*), temos um locutor cuja velocidade de prosódia se assemelha ao ritmo acelerado da batida das músicas do gênero. Na era dourada do rádio brasileiro, com as Cantoras do Rádio e os programas musicais da Rádio Nacional, temos locutores–apresentadores com voz impostada e melódica, tal como o ritmo musical da época.

Aliás, esse tipo de aposta pode ser vista analogamente sempre quando há a inteseção de duas atividades (re)apresentacionais, miméticas. Um exemplo fora do rádio está no início do cinema sonoro, grande propulsor da indústria fonográfica, em pioneiros tal como Walt Disney.

Seus desenhos animados sonoros constituem exemplo clássico de como podemos ver um puro trabalho na moldura de uma arte está na (re)apresentação dela em outra arte, com manutenção dos dois *parerga*. Um dos pioneiros do som no desenho animado, Walt Disney, nos anos 1930, acreditava nas possibilidades de sincronização entre som e imagem. Trabalhando primeiro a banda sonora, para depois realizar a animação, Disney utilizava o tempo musical (com ajuda do metrônomo) para pautar o tempo de animação.

Tal diretriz possibilitou a construção de desenhos animados musicais que trabalhariam “conceitualmente” a música, projeto iniciado com a série *Silly Symphony*, passando pelos curtas do Mickey (destaque para *The Band Concert*,

1935, onde há *overlapping* de dois tempos musicais e de animação), chegando ao projeto de *Fantasia* (1940).

Só que, mesmo com esse trabalho conceitual, o desenho animado jamais seria a música apresentada na banda sonora. Assim, tal como o mímico de *Mimique*, vemos em cena o próprio *parergon* da música através de situações como a personagem Soundtrack em *Fantasia*, o balanço de árvores imitando o metrônomo ou a definição de humores tal como é feito com Donald em *The Band Concert*.

Como dissemos anteriormente, há em cena um constante jogo linguístico entre suplementariedade e escritura, cujo objetivo do presente trabalho não é só identificá-lo, mas também analisá-lo para ver tanto esse processo de falta ergônica visto por Derrida no *parergon* (e visto aqui nas representações paregônicas de uma linguagem por outra linguagem) como para entender a fundante afirmação de Hegel de que a Estética não é uma calística, um jogo de belos, mas sim de percepções e sensações.

O rádio não escapa disso e o programa musical radiofônico é sempre uma aposta nesse jogo posto pelo rádio, mas com respeito às gramáticas da música (no caso, a música gravada pela indústria fonográfica em seus primórdios de seu tratamento enquanto produto). A questão aqui não é de técnica, tal como acredita a vertente adorniana, mas sim de uma *economimesis*, tal como nos indica Jacques Derrida.

Assim,

por causa de sua universalidade qualitativa, o juízo [judgment of taste] parece com o julgamento lógico que, sem dúvida, nunca é só rigor. O não-conceitual parece o conceitual. Uma semelhança muito estranha, uma proximidade ou afinidade [*Ähnlichkeit*] singular que, em algum lugar (a ser especificado depois [*“Economimesis”*]) traça a *mimesis* enquanto uma interpretação do belo que firmemente rejeita a imitação. Não há contradição aqui que não é reapropriada pela economia da *physis* enquanto *mimesis* (DERRIDA, 1987, p. 76).

Por isso que não há uma única forma de apostar na natureza da linguagem enquanto (re)apresentação do mundo. As práticas midiáticas – no caso, seu imaginário, não seu corte, o simbólico, que compõe o *paregon* – podem combinar diversos *parerga*, dando possibilidade de surgir produções tal como o radiofônico musical.

Isso é uma aposta em um jogo de linguagem. Por isso, inclusive, não podemos, com advento com os meios digitais de transmissão e suporte, decretar uma morte do rádio. Mesmo em *podcasts*, rádios digitais e Internet, a prática, o jogo, se mantém, possibilitando vermos novos programas radiofônicos musicais sendo elaborados e postos entre os sons do mundo.

### Considerações Finais

Essa condição decreta uma total independência da prática radiofônica daquilo que chamamos rádio, o aparelho. A eterna confusão entre suporte e prática midiática está com os dias contados com a Internet. O rádio, a TV e o jornal não estão fadados a sumir porque o que irá desaparecer gradativamente é o aparelho de rádio, o televisor e o papel-jornal, mas não o dispositivo de produção que faz o rádio ser um som distinguível dos demais sons, que faz a TV ser uma imagem sonora diferente das demais e o jornal ser reconhecido entre milhares de palavras escritas.

Ora, não é isso que está aí neste começo de segunda década do século XXI? Ainda não há uma demanda por rádio que leva as pessoas quererem receptores FM ou *apps* de emissoras de rádio em seus celulares? Não há a possibilidade de escutar

rádios via *streaming* em seus sites oficiais e em repositórios que concentram quase uma cena global do rádio?

O rádio em si não é um suporte, nem é um programa de computador que pode ficar obsoleto. O rádio é uma linguagem e tal prática existirá mesmo quando for criada a verdadeira caixa-preta midiática, sonho da cibernética e cada vez mais próximo com smartphones e tablets.

Assim, o que está em risco é aquilo que é vendido por lojas de eletrodomésticos e não aquilo que sai de uma emissora, pequena ou grande, oficial ou pirata, com inúmeros funcionários ou apenas um apaixonado diante de um notebook. Tal situação nos permite interpretar melhor as palavras de R. Murray Schafer:

Qual foi a origem do rádio? Que ela não é recente, isto é certo. O rádio existiu muito antes de ter sido inventado. Ele existia sempre que havia vozes invisíveis: no vento, no trovão, no sonho. Ao ouvir a história em retrospecto, verificamos que ele era o sistema de comunicação original através do qual os deuses falavam com a humanidade. Era o recurso utilizado pelas vozes que, livres do mundo dos fenômenos, comunicavam seus pensamentos e desejos aos atemorizados mortais (...). O rádio continuou a ser um veículo imponente, mesmo depois de sua sacralização. Lendas contam como os antigos reis da Mesopotâmia e da China podiam transmitir mensagens lacradas em caixas aos governadores de províncias distantes, que ao abri-las ouviam os comandos do rei. Ter uma “audiência” com o rei implicava em não ousar olhar seu rosto. “Audiência” vem do verbo latino *audire*, ouvir. A mesma raiz fornece a palavra “obedecer” (*obaudire*), que significa ouvir de baixo. Ouvir é obedecer. Essa é a primeira coisa a ser lembrada ao se falar de rádio. Ele é um veículo temível, porque não se pode ver quem ou o quê produz o som: um excitação invisível para os nervos. (SCHAFER, 2008, p. 237).

O rádio sempre existirá. Sempre existirá desde que um enunciado sonoro entrar em contenda com um enunciado auditivo seguindo determinadas regras. É o jogo de linguagem, base de qualquer prática midiática e possibilidade de sua manutenção.

### Referências bibliográficas

- ADORNO, T. W. “Perennial Fashion – Jazz”. In: *Prisms*. Cambridge: MIT Press, 1981.
- ADORNO, T. W. “O Fetichismo da Música e a Regressão da Audição”. In: ARANTES, P. E. (org). *Os Pensadores: Benjamin, Horkheimer, Adorno, Habermas*. S. P.: Abril Cultural, 1983.
- ADORNO, T. W. “Analytical Study of NBC Music Appreciation Hour”. *The Musical Quarterly*. vol. 78, nº 2. Oxford: OUP, summer/1994.
- ADORNO, T. W. *The Culture Industry*. London: Routledge, 2007.
- ADORNO, T. W. *Filosofia da Nova Música*. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- ADORNO, T. W. & HORKHEIMER, M. *Temas Básicos da Sociologia*. S. P.: Cultrix, 1978.
- ADORNO, T. W. & HORKHEIMER, M. *Dialética do Esclarecimento*. R. J.: J. Zahar, 1985.
- AUSTIN, J. L. *How to do Things with Words*. Cambridge: HUP, 1975.

- BAKER, G. P & HACKER, P. M. S. *Wittgenstein: Understanding and Meaning* (Vol. 1 of An Analytical Commentary on the Philosophical Investigations – Part II: Exegesis §§1-184). Segunda edição (revisada por P. M. S. Hacker). Malden: Blackwell, 2005.
- BENJAMIN, W. “A Obra de Arte na Época de sua Reprodutibilidade Técnica”. In: *Obras Escolhidas v.1 – Magia e Técnica, Arte e Política*. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- CARROLL, D. *Paraesthetics: Foucault, Lyotard, Derrida*. New York: Methuen, 1987.
- DERRIDA, J. *Dissemination*. Chicago: University of Chicago Press, 1981.
- DERRIDA, J. *The Truth in Painting*. Chicago: University of Chicago Press, 1987.
- DERRIDA, J. *Limited Inc.* Campinas: Papyrus, 1991.
- DERRIDA, J. *Gramatologia*. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- FERRO, R. *Estructura y Desconstrucción*. Buenos Aires: Biblos, 1992.
- GOMES, M. R. *Repetição e Diferença nas Reflexões sobre Comunicação*. São Paulo: Annablume, 2001.
- HEGEL, G. W. F. *Estética*. Lisboa: Guimarães Editores, 1993.
- KANT, I. *Critique of Judgment*. Mineola: Dover, 2005.
- KRACAUER, S. *The Mass Ornament*. Cambridge: HUP, 1995.
- LYOTARD, J-F. *The Postmodern Condition*. Minneapolis: UMP, 1984.
- LYOTARD, J-F. *The Differend*. Minneapolis: UMP, 2007.
- ORTRIWANO, G. S. “Rádio: interatividade entre rosas e espinhos”. *Revista Novos Olhares*. Ano I, nº 2, São Paulo: ECA/USP, 2º semestre/1998.
- SCHAFER, R. M. “Rádio Radical e a Nova Paisagem Sonora”. In: MEDITSCH, E & ZUCULOTO, V. (org). *Teorias do Rádio* (volume II). Florianópolis: Insular, 2008.
- SILVA, J. L. O. A. *Rádio: oralidade mediatizada*. São Paulo: Annablume, 2007.
- UNESCO. “Creative Industries”. *Unesco.org*. Paris: UNESCO, 2009.
- WIGGERSHAUS, R. *A Escola de Frankfurt*. Rio de Janeiro: DIFEL, 2006.
- WITTGENSTEIN, L. *Investigações Filosóficas*. São Paulo: Nova Cultural, 1999.
- WITTGENSTEIN, L. *Tractatus Logico-Philosophicus*. In: Major Works. N. Y.: Harper, 2009.

# Sobre a MPB e a Longevidade

**José Eduardo Gonçalves Magossi**

Graduado em Jornalismo pela Universidade de São Paulo (1991), possui especialização na área financeira e também cultural. Atualmente é repórter especial da Agência Estado, onde desenvolve coberturas voltadas para o setor de bioenergia . Paralelamente ao trabalho na imprensa, desenvolve projetos de produção musical junto às gravadoras, resgatando fonogramas e discos raros de Música Popular Brasileira. É mestrando no Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais, da ECA/USP, sob orientação do prof. Dr. Eduardo Vicente. E-mail: eduardo.magossi@usp.br

**Resumo:** O presente artigo tem como objetivo elencar os motivos pelos quais a Música Popular Brasileira (MPB) permaneceu em evidência nos últimos 40 anos no cenário musical brasileiro, principalmente a cena formada por artistas como Chico Buarque, Caetano Veloso, Gilberto Gil, Maria Bethânia e Gal Costa. Através da análise das estatísticas de venda de discos produzidas pelo instituto de pesquisa Nopem entre 1965 e 1999, vê-se que estes artistas praticamente nunca deixaram a lista anual dos 50 mais vendidos. Além disso, entre 2000 e 2009 este grupo de artistas também esteve bastante presente em trilhas de novelas da Rede Globo. Entendo que a longevidade destes nomes está vinculada ao fato de, desde seu surgimento, eles terem apresentado propostas musicais diferenciadas e críticas sociais e políticas que lhes deram legitimidade artística e intelectual. Ressalta-se também a importância da televisão na consolidação destes artistas, que deixaram de ser apenas voz e música, para se tornarem imagem, atitude e comportamento.

**Palavras-chave:** MPB; Música Popular Brasileira; Indústria Fonográfica

**Abstracts:** This article intends to cast the causes that kept Brazilian Popular Music (MPB, from the portuguese initials) in evidence in the last 40 years in the brazilian musical scene, mostly the scene consisting by artists as Chico Buarque, Caetano Veloso, Gilberto Gil, Maria Bethânia and Gal Costa. Through the analysis of the record selling statistics made by a research institute called Nopem between 1965 and 1999, it is understood that these artists virtually never left the annual top 50 selling records. Moreover, between 2000 and 2009, this group of artists also was a constant presence in the soundtracks of Rede Globo's soap operas. I understand that the longevity of these names is linked to the fact that, since their appearance, they had displayed different musical proposals with social and political critics that gave them intellectual and artistic legitimacy. It has to be highlighted the importance of the television in the consolidation of these artists. With the exposure of the television, they stopped being just voice and music to become image, attitude and behavior.

**Keywords:** MPB; Brazilian Popular Music; Record Industry

## Uma provocação

A idéia de escrever o presente artigo surgiu de uma provocação feita pelo professor Eduardo Vicente durante uma aula de sua disciplina “Indústria Fonográfica no Brasil: uma perspectiva histórica”, ministrada dentro do Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais, do Departamento de Cinema, Rádio e TV (CTR) da ECA/USP. Vicente destacou o fato de que “diante de tantas homenagens aos 50 anos de Bossa Nova, 40 anos de Jovem Guarda, 20 anos de Rock Brasil e muitos *revivals* da cena dos anos 80, da discoteca, e até da música infantil dos anos 80, por que nunca houve uma homenagem e/ou *revival* de artistas da MPB ‘clássica’?”

Antes de responder a esta provocação, acredito valer a pena esclarecer que, ao citar a MPB clássica, entendo que Vicente se referia aos artistas que consolidaram esta nova forma musical, surgida no decorrer da década de 60, construída sobre a base estética da bossa nova, com seu cantar informal, quase falado e intimista, com a inclusão de influências de outros ritmos, como o samba, a balada, o xote, o baião, e incorporando instrumentos musicais presentes no rock, como a guitarra elétrica, ao mesmo tempo que manteve um olhar de resgate sobre a música do passado. Esta nova forma musical que nos acostumamos a chamar de MPB, como se ela incluísse toda a “música popular brasileira” da qual rouba a sigla, nasceu chamada de Moderna Música Popular Brasileira e, segundo Favaretto (2007, p.5), diferenciava-se também pelos temas propostos. Além das canções de amor e carnaval, passou a abranger protesto político e social, temas regionais e, um pouco mais tarde, durante os anos 70, referências mais explícitas a questões comportamentais, usando para explorar todos estes temas, um procedimento narrativo diferenciado. Napolitano (2010, p. 5-6) ressalta que, entendida como objeto histórico que articula política e cultura, a MPB reuniu, por volta de 1965, vários estilos e tendências musicais que tinham como objetivo comum atualizar a expressão musical do Brasil. Desta fusão de elementos tradicionais ao estilo bossa novista, juntamente com a exploração de novos temas, nasceria a música que consagraria a sigla MPB.

Entendo que esta MPB inicia seu processo de consolidação como tendência musical a partir dos festivais de música realizados na segunda metade da década de 60, que colocou em evidência uma nova geração de artistas, como Chico Buarque, Caetano Veloso, Gilberto Gil, Nara Leão, Elis Regina, Gal Costa, Jair Rodrigues e Maria Bethânia, entre outros. Estes artistas haviam incorporado a estética mais intimista da bossa nova, como explicado por Napolitano (2010, p.5-6), recriando-a com a inclusão de influências específicas e pessoais. Diante do exposto acima, refaço a provocação de Vicente na seguinte pergunta: Por que nunca houve um *revival* da MPB representada pelos artistas acima? A resposta, no meu entendimento, é óbvia: porque estes nomes nunca saíram de cena para serem “revividos” ou “relembrados” por homenagens ou ciclos de shows rememorativos.

## Longevidade à Luz dos Dados do Nopem

Ao final deste artigo procuro alinhar alguns dados que provam que estes artistas se mantiveram em evidência durante os últimos 44 anos, de 1965 a 2009, e o porquê desta manutenção. Para isso, utilizei as estatísticas de venda de discos produzidas pelo Nopem – Nelson Oliveira Pesquisas de Mercado<sup>1</sup> entre 1965 e 1999. As listas do Nopem não trazem quantidades de discos comercializados, apenas os nomes dos 50 títulos mais vendidos por ano, incluindo aí tanto LPs e compactos simples e duplos, sem distinção, a partir da informação de lojistas das cidades de São Paulo e Rio de Janeiro. Apesar das informações serem limitadas, as listas do Nopem constituem-se dos únicos documentos de pesquisa de venda de discos que abrangem o período analisado disponíveis para consulta.

<sup>1</sup> Nopem – Nelson Oliveira Pesquisas de Mercado foi um instituto de pesquisas que realizou levantamento de venda de discos junto à lojistas nas cidades do Rio de Janeiro e São Paulo e que listava os 50 álbuns mais vendidos anualmente durante o período de 1965 a 1999.

A análise dos dados do Nopem levou a elaboração das duas tabelas apresentadas aqui. Na primeira, é mostrada uma lista de artistas de MPB que possuam quatro ou mais citações na lista anual dos 50 mais vendidos entre 1965 e 1999. Os artistas que compõem a lista foram definidos através do critério de terem produzido, ao longo de sua carreira, músicas que incluam elementos característicos de mais de um ritmo ou tendência musical. A segunda tabela foi elaborada a partir das estatísticas de venda de discos de apenas cinco artistas: Chico Buarque, Caetano Veloso, Gilberto Gil, Maria Bethânia e Gal Costa. A escolha destes cinco artistas foi feita a partir de alguns critérios: todos surgiram quase ao mesmo tempo em 1965; ao longo de suas carreiras todos praticaram uma mescla de ritmos e tendências musicais absorvidas pela MPB mas sem anular as marcas pessoais de sua obra; todos (com exceção de Bethânia) foram participantes ativos dos festivais de música dos anos 60 e; os cinco artistas gravavam, nos anos 70, para a gravadora Philips, durante a gestão do presidente André Midani. A participação das vendas destes cinco artistas da tabela 2 aparece de forma consolidada na tabela 1. Ou seja, na tabela 1, estes cinco artistas foram considerados como uma única entidade para comparação com os demais.

Ao analisar a venda de discos de artistas da MPB no período proposto, a primeira constatação a ser feita é a presença de Roberto Carlos em todas as listas entre 1965 e 1999. Embora não seja considerado propriamente um artista da MPB e esteja mais ligado ao movimento da Jovem Guarda, é certo afirmar que Roberto Carlos influenciou os artistas da MPB. Depois de Roberto Carlos, é o conjunto consolidado destes cinco artistas (Chico Buarque, Caetano Veloso, Maria Bethânia, Gal Costa e Gilberto Gil) que surge com maior presença. Apenas nas listas dos anos de 1986, 1996 e 1998 não consta o nome de nenhum deles. Em anos como 1969 e 1976, os cinco estão presentes na lista de mais vendidos. Em anos como 1973 e 1980, quatro nomes estão presentes. Na segunda metade dos anos 90, porém, apenas um nome foi incluído nas listagens anuais, refletindo a perda de participação dos artistas de MPB no mercado de discos para os artistas sertanejos e de pagode. Entre os cinco artistas, Maria Bethânia e Gal Costa são as mais constantes, com 14 citações cada, ou presença em 41% dos anos. Bethânia aparece em listas entre 1969 e 1994, cobrindo 25 anos. Gal Costa aparece em listas entre 1969 e 1997, perfazendo uma longevidade das paradas do Nopem por 28 anos. Chico Buarque é citado em 13 listas, entre os anos de 1965 e 1994, com permanência de 29 anos. Caetano Veloso e Gilberto Gil têm, cada um, apenas 10 citações cada. Veloso é o mais longo no Nopem, aparecendo entre 1968 e 1999, no decorrer de 31 anos. Já Gil aparece entre 1969 e 1993, cobrindo 23 anos. É interessante notar que mesmo nos três anos em que estiveram ausentes das listas, estes artistas estiveram presentes indiretamente. Em 1986, um dos discos mais vendidos do Nopem é *Radio Pirata ao Vivo*, do RPM, cuja canção de trabalho era “London London”, de Caetano Veloso. Em 1996, eles também estavam presentes em dois dos discos mais vendidos do ano. Um deles, era *Um Brasileiro*, disco de Ney Matogrosso que relia a obra de Chico Buarque com a participação do mesmo. O outro era *Amigos*, de Ângela Maria, que conta com a participação de Caetano, Gal, Bethânia e Chico. Em 1998, a trilha sonora nacional da novela *Por Amor*, da Rede Globo, era listada e contava com música de Bethânia. Ou seja, mesmo nos anos em que não possuíam discos de carreira nas paradas, os cinco artistas continuavam presentes no cotidiano dos consumidores de música.

É inegável o poder de permanência destes artistas quanto comparados a outros, que ficaram ligados a uma determinada cena ou período, embora muitos continuem atuando até o presente. Veja o caso de Nara Leão e Edu Lobo, por exemplo, que aparecem nas listas apenas três e duas vezes respectivamente, ainda nos anos 60, vinculados a sua participação em festivais. Outras artistas como Amelinha, Baby Consuelo e Elba Ramalho aparecem respectivamente duas, três e quatro vezes, no início dos anos 80, quando ocorre uma maior evidência de cantoras de viés nordestino. Mesmo artistas considerados de “primeiro time” como Elis Regina

(oito citações entre 1965 e 1976), Jorge Ben (quatro citações entre 1970 e 1975), Milton Nascimento (sete citações entre 1976 e 1987), Ney Matogrosso (quatro citações entre 1978 e 1996) ou Paulinho da Viola (duas citações entre 1970 e 1974) não atingiram a longevidade dos cinco artistas analisados.

### **Nas Trilhas Sonoras do Século XXI**

Vale a pena citar a participação destes cinco artistas nas trilhas sonoras das novelas transmitidas pela Rede Globo entre 2000 até o final do primeiro semestre de 2009. As 48 telenovelas transmitidas pela emissora no período analisado possuíam 50 músicas dos cinco artistas em suas trilhas sonoras, considerando-os apenas como intérpretes, de acordo com levantamento feito pelo site [www.teledramaturgia.com.br](http://www.teledramaturgia.com.br). Destas 50 canções, 18 são interpretadas por Caetano Veloso (quase 40% das trilhas), 11 por Gal Costa, dez por Maria Bethânia, sete por Chico Buarque e quatro por Gilberto Gil. Vale ressaltar que a pouca presença de Gil está vinculado ao seu afastamento do cenário musical para cumprir suas funções políticas. Neste mesmo período, artistas mais contemporâneos, como Ana Carolina, Zélia Duncan, Skank e Ivete Sangalo conseguiram emplacar, respectivamente, dez, dez, seis e quatro músicas em trilhas da Rede Globo, um número abaixo da média obtida pelo grupo dos 5. Entendo que atualmente a presença destes artistas nas trilhas de novela é uma forma de legitimar a qualidade das mesmas, colocando-se faixas de Caetano, Bethânia, Gal, Chico e Gil ao lado de novos entrantes deste mercado.

### **Como, Quando e Porquê**

Entendo que está explícita e comprovada pelos dados acima a afirmação de que os artistas de MPB analisados nunca deixaram a cena musical brasileira o que torna a realização de homenagens e *revivals* desnecessária, o que responde à provocação feita. Porém, gostaria de fazer algumas considerações a respeito dos motivos que fizeram com que este grupo de artistas se mantivesse em evidência por mais de 40 anos:

#### **1. Artistas com “A” maiúsculo**

É importante ressaltar o fato de que estes cinco artistas surgiram em um período em que a própria indústria cultural estava dando seus passos iniciais no Brasil e ainda não havia se cristalizado nem criado uma segmentação expressiva. Também é importante lembrar o caráter inovador destes artistas e das propostas apresentadas por eles que foram além da música, ou utilizando a música como instrumento para críticas sociais e políticas. Vale citar as músicas “Carcará”, da peça *Opinião*, interpretado por Maria Bethânia, “Alegria Alegria” e “É Proibido Proibir”, que participaram de festivais interpretados por Caetano Veloso, “Domingo no Parque”, de Gilberto Gil e “Divino Maravilhoso”, interpretado por Gal Costa, também de festivais e “Pedro Pedreiro” e “Roda Viva”, de Chico Buarque, todas apresentando letras de forte conteúdo social. Porém, mais que utilizar a música como crítica social e política, estes artistas criaram um processo narrativo em que misturavam descrições dos problemas sociais e políticos ao cotidiano vivido por jovens de classe média. Desta mistura, criou-se uma música que não se enquadrava dentro dos limites do que era conhecido como música, tornando-se difícil reconhecer, por exemplo, sua postura política. Ao referir-se às composições “Alegria, Alegria”, de Caetano Veloso, e “Domingo no Parque”, de Gilberto Gil, por exemplo, Favaretto (2007, p.20) diz que pela primeira vez canções pediam explicações para compreender sua complexidade. Ele diz que “impunha-se, para crítica e público, a reformulação da sensibilidade, deslocando-se, assim, a própria posição da música popular, que, de gênero inferior, passaria a revestir-se de dignidade...”.

Esta característica iria tornar-se ainda mais evidente nos anos seguintes, quando a indústria cultural se consolidou. Chico Buarque, Caetano Veloso e Gilberto Gil são

praticamente os únicos artistas musicais brasileiros a serem exilados pelo governo militar no início dos anos 70 em função de sua postura política. Entendo que esta militância neste momento, ao lado da complexidade artística que apresentavam, criou uma “aura” especial envolvendo estes artistas que os legitimou perante a sociedade como artistas engajados diante de outros alienados, que apenas falavam de coisas de amor. Ao utilizar a “fresta” da canção popular para, nas palavras de Guilherme Wisnik (2005, p.81-82), driblar a ação repressiva da censura, filtrando o lirismo e o prazer resistentes da cultura popular para lançá-los na arena da cultura de massas, estes artistas começaram a ser vistos como, além de artistas, intelectuais, donos de anseios profundos que iam mais longe que a música simplesmente. Wisnik não é o primeiro a utilizar a teoria da “fresta”. Foi Vasconcellos (1977) quem primeiro utilizou a expressão “linguagem da fresta”, ao se referir à estratégia dos compositores de escreverem letras passíveis de serem duplamente decodificadas e, desta forma, passar pelo crivo dos censores. Ao contrário dos demais cantores de antigamente e atuais alienados, este grupo de artistas mostrou, ao utilizar a estratégia da fresta, ter atingido maturidade social e política que os transcenderam para além do rótulo de simplesmente cantores e compositores. Isto diante da nascente sociedade de consumo.

## 2. Carreiras que se legitimam

A manutenção desta “aura” ao longo dos anos é fruto da própria carreira elaborada por eles, que continuaram ativos em construir uma obra que transcendesse a própria música. Também é importante ressaltar que estes artistas nunca fizeram concessões a modismos e seguiram seus instintos e gostos muitas vezes contrariando a atual cena vigente. Desta forma, Bethânia seguiu destacando-se por um repertório peculiar – onde se misturavam canções nordestinas, pontos de candomblé e baladas românticas - e principalmente por seus shows pontuados por declamações de poetas como Fernando Pessoa e interpretações vigorosas. Além disso, Bethânia uniu-se a diretores de teatro como Fauzi Arap para construir espetáculos conceituais, centrados em um tema, explorado através das músicas e poemas costurados em um fluxo contínuo durante o show. Chico Buarque estendeu suas antenas também para literatura e hoje diz que se considera mais um escritor que um compositor. Gilberto Gil seguiu seu caminho de pesquisa musical, fazendo discos priorizando às vezes os sambas, às vezes o baião, além do rock, pop, reggae, fazendo de cada novo disco o resultado de uma pesquisa, além de intensificar seu lado político a ponto de exercer o cargo de ministro da Cultura durante a administração Lula. Caetano Veloso seguiu sua trajetória mesclando música experimental com aproximação com a música considerada brega. Assim como Gil, mantém-se atento às novas tecnologias ao ponto de elaborar o repertório de seu mais recente álbum, *zii e zie*, lançado no primeiro semestre de 2009, através de um blog na Internet. Apenas Gal Costa permaneceu mais preguiçosa, tendo conseguido, no meu entendimento, se manter no gosto popular em função de sua voz cristalina e de suas interpretações tecnicamente perfeitas. Porém, a cantora baiana voltou ao mercado musical com um disco vigoroso em 2011, “Recanto”, feito apenas com composições de Caetano Veloso e produção de seu filho, Moreno.

## 3. O papel da mídia e a televisão

A mídia também teve papel importantíssimo na manutenção destes artistas em evidência. Estes artistas nasceram no momento em que a televisão se propagava entre a população urbana, ocupando o lugar do rádio como centro de entretenimento doméstico na vida destas pessoas. É importante ressaltar que, neste momento, estes artistas eram jovens fazendo uma música moderna voltada para um público jovem em um novo meio de comunicação, em contraponto com o velho rádio, com seus cantores já antigos, voltados para um público também envelhecido. E estes novos artistas, alavancados em um primeiro momento pelos

festivais de música transmitidos pela televisão, souberam aproveitar a exposição que esta nova mídia oferecia. A televisão fez com que, além da voz e das músicas, estes artistas pudessem construir uma imagem, importante para assegurar o protagonismo obtido na divulgação musical e também de idéias e atitudes comportamentais. Em participação em programas semanais, ou em seus próprios programas, não era apenas a música que era comentada pelos telespectadores, mas a roupa e o comportamento geral destes artistas. Em entrevista a revista *Veja* n.10, em novembro de 1968, Caetano comenta que a “roupa...criava um clima para o som”.

É interessante notar que estes artistas ocuparam, na mídia, e conseqüentemente na consciência popular, o papel de formadores de opinião. Mesmo com o passar dos anos, Chico, Caetano e Gil estão sempre entre a elite intelectual ouvida pela mídia sobre assuntos que transcendem a música e resvalam em questões sociais, políticas e culturais. Mas vale ressaltar que este papel já se vislumbrava nos anos 60. Em matéria de capa da revista *Realidade* de número 8, de novembro de 1966, intitulada “A nova escola do samba”, de Narciso Kalili, as declarações de Caetano, Chico e Gil eram valorizadas e destacadas dos mais de 20 artistas ouvidos pela revista. Na revista em questão, Gil dizia: “A nossa música pode ter até pretextos políticos, mas como elementos normais, espontâneos, sem que o compositor faça esse tipo de música somente porque está na moda. Os caminhos são muitos mas o trilho é um só: qualidade. De Caetano, destaco esta fala: “Hoje digo o que sinto, com o aperfeiçoamento musical que adquiri e com a consciência que a realidade brasileira me dá”. Chico Buarque chega a fazer uma lista de ações fundamentais necessárias para ele produzir música. Da lista, resalto a importância dada por Chico ao fato do artista estar situado em sua época e ser participante. Para ele, o artista também tem que voltar para suas raízes “como se os primeiros que fizeram bossa-nova tivessem esquecido alguma coisa que cabe a nós ir buscar”. “É preciso sentir os problemas de hoje e traduzir esse sentir nas músicas. A música de protesto intencional é vazia, chata, complexada, passiva”, relata ele à revista. Entendo que os relatos acima, entre outros, serviram para mostrar ao público consumidor que estes artistas possuíam escopo para fundamentar as idéias que disponibilizavam ao público em forma de canções.

#### 4. O toque de André Midani

Não se pode falar na imagem destes artistas sem falar de André Midani, que foi o principal executivo da gravadora Philips (atual Universal) entre 1968 e 1976. Neste período, Midani construiu um elenco poderoso constituído de Chico Buarque, Caetano Veloso, Gilberto Gil, Maria Bethânia, Gal Costa e também Elis Regina, Jair Rodrigues, Ivan Lins, Tim Maia, Jorge Ben e Raul Seixas, entre outros. O executivo ficou conhecido por sua política de dar mais atenção à construção da imagem do artista do que para a própria música. Vicente (2009, p. 128-129) ressalta que Midani afirmara, em uma palestra realizada em 1975 na Associação dos Dirigentes de Vendas e Marketing do Brasil, que a imagem de seu contratado é formada pouco a pouco. Segundo ele, o retorno é menos veloz, mas provavelmente será mais duradouro. Isto explica porque Midani tornava possível, durante sua gestão, a produção de um disco como *Araçá Azul*, de Caetano Veloso, experimental, em seqüência a outro de sucesso, como *Chico e Caetano ao Vivo*. Midani conta, em sua biografia, que acreditava serem necessários três discos para “desenvolver” um artista e que conhecer sua alta era tão importante quanto comercializar sua música. Segundo ele, a maneira de se cantar e de um artista apresentar seu trabalho era tão importante quanto o próprio trabalho. Foi Midani (2008, p.42) também que deu a seus contratados, até meados dos anos 70, maior liberdade para escolher o próprio repertório, sem interferência de produtores que colocavam sempre composições de amigos em suas produções, diferenciando estes artistas da velha guarda, que não tinha este tipo de poder, e também da geração posterior, que sofreu e ainda sofre muita interferência de produtores. O

fato é que, 40 anos depois de Midani iniciar sua estratégia, a grande maioria dos artistas citados aqui e que passou por suas mãos continua ativa sem a utilização de recursos de revitalização como revivals, tributos, shows acústicos, encontros históricos, etc. (Vicente, 2009). Midani (2008, p.56) sugere, por exemplo, que foi ele quem teria criado a idéia das trilhas sonoras para telenovelas da Rede Globo que tornaram-se um bom veículo de divulgação de seus artistas. E que, como foi mostrado acima, continua priorizando estes artistas (o grupo dos cinco) até hoje.

### 5. O intercâmbio com as novas gerações

Também é importante citar a característica deste grupo de artistas de sempre estarem abertos para a produção musical das novas gerações. E como esta nova geração direta ou indiretamente sempre procurou a legitimação de sua música por este grupo. É famosa a história de como apenas quando Caetano Veloso cantou uma música de Cazuza (“Todo amor que houver nesta vida”) em seu show de 1985, o diretor da Som Livre e pai de Cazuza, João Araújo, reconheceu que seu filho era um verdadeiro artista. Do lado contrário, Caetano também fez hits certos para artistas então em começo de carreira como “Nosso Estranho Amor”, gravado por Marina e “Menino Deus” para A Cor do Som. Caetano também produziu os primeiros trabalhos de Martnália e Virgínia Rodrigues, por exemplo. Também é comum a participação de Caetano em discos de outros artistas de menor repercussão e de musicalidades díspares, como Vinicius Cantuária, Olodum, Eugênia de Castro e Mello, Negra Li, Afroreggae, Rappin’Hood, Beto Guedes, além de astros internacionais como Luciano Pavarotti e Nelly Furtado. Ao potencializar a comunicação com a nova geração, Caetano acabou incorporando novas técnicas e sonoridades ao seu trabalho ao mesmo tempo que permanece presente na música ofertada para uma nova geração de consumidores através destas participações afetivas. Entre as mais recentes estão sua colaboração com jovens músicos como o guitarrista Pedro Sá, o baterista Marcelo Callado e o baixista Ricardo Dias Gomes, na elaboração e gravação de seus dois mais recentes álbuns de estúdio, “Cê” e “zii e ziê”, e na união com a grande sensação da MPB de 2010, Maria Gadú, em turnê que acabou gerando a gravação de CD e DVD ao vivo. Uma outra forma de permanecer é através de regravações de artistas contemporâneos, como ocorreu quando o RPM regravou “London London” em 1986.

Essa comunicação em uma via de mão dupla com a nova geração também foi praticada pelos outros artistas do grupo. Bethânia sempre fez participações afetivas em discos de outros artistas mais jovens, seja de uma popstar como Ivete Sangalo como de uma iniciante Margareth Menezes ou de um desconhecido músico mineiro chamado Thelmo Lins. Bethânia também sempre procurou gravar canções de novos compositores, como Adriana Calcanhotto e Ana Carolina mais recentemente e, nos anos 70, Sueli Costa e Gonzaguinha, por exemplo. Chico Buarque também costuma dar canjas em discos de novos artistas. É importante lembrar que foi Chico que apresentou para o grande público artistas como Elba Ramalho e Zizi Possi. Nos últimos cinco anos, Chico participou de discos de Fernanda Porto, Dado Villa-Lobos, Nilze de Carvalho, Paula Santoro, Liv Moraes e de artistas internacionais como Pablo Milanez e Omara Portuondo, ampliando o seu público potencial. Entendo que esta abertura para fazer trabalhos com artistas novos provoca a admiração dos novos entrantes neste mercado sem que a admiração de seus pares seja afetada. Em 2011, Chico surpreendeu o público presente na estreia de seu mais recente espetáculo, ao adicionar na letra de “Cálice”, composição sua e de Gil que remete à ditadura militar, novas letras feitas pelo rapper Criolo, dando novo contexto à canção. Ao cantar os versos de Criolo, “Afasta de mim a biqueira, pai. Afasta de mim, as biate, pai. Afasta de mim a coqueine, pai”, Chico não só se aproxima de uma nova geração ao abordar seus problemas, como também legitima estes novos artistas e ao fazê-lo, consegue se manter no mainstream, prolongando sua longevidade no mercado musical.

## 6. Participação na legitimação da cena infantil

Vale lembrar também que, no início dos anos 80, quando a indústria fonográfica decidiu criar uma cena infantil, ela foi buscar legitimação deste trabalho em artistas da MPB. Desta forma, antes de se consolidar com artistas próprios, os primeiros discos desta cena infantil traziam uma lista de artistas de MPB consagrados como Gilberto Gil, Doces Bárbaros, João Bosco (*Sítio do Pica Pau Amarelo*, 1977); Maria Bethânia e Fafá de Belém (*Plumct Plact Zum*, 1983); Chico Buarque, Elis Regina, Milton Nascimento, Ney Matogrosso, entre outros (*Arca de Noé 1 e 2*; 1979 e 1980). Esta estratégia da indústria fonográfica permitiu a estes artistas serem apresentados para um novo público, infantil, de forma diferenciada. É importante notar que todos estes discos ainda encontram-se em catálogo hoje.

## 7. As novas mídias e os relançamentos

Finalmente, é necessário dizer também que a indústria fonográfica contribuiu para a longevidade da MPB e de seus artistas. Toda a obra destes artistas ganhou um sopro de ar, por exemplo, quando foram relançadas em cd entre o final dos anos 80 e início dos anos 90. Muitas discografias que estavam fora de catálogo em vinil foram apresentadas para um novo público no formato de cd. Além disso, no caso de Caetano Veloso, por exemplo, sua obra é constantemente reeditada e já foi embalado em várias caixas de cds comemorativas, o que permite dizer que sua obra está sempre acessível para novos consumidores. O mesmo aconteceu com Chico Buarque e Gilberto Gil. Gravações de Bethânia e Gal da obra de Chico e Caetano viraram songbooks específicos nas mãos da gravadora Universal: Bethânia canta Caetano, Bethânia canta Chico Buarque e Gal canta Caetano (também existe um Gal canta Caetano lançado pela Sony-BMG). Além disso, vários artistas gravaram discos específicos com composições de Chico e Caetano. Vânia Bastos gravou um disco só com composições de Caetano, por exemplo, enquanto Cida Moreira e Ney Matogrosso preferiram o cancionário de Chico. Recentemente, em 2009, a Som Livre lançou um cd duplo com cantores e cantoras interpretando a obra de Chico. Eu mesmo produzi um Cd para a antiga Sony-BMG (atual Sony) reunindo faixas raras de intérpretes femininas cantando canções de Gilberto Gil, chamado *Gil na Delas*.

## E no Final, os Frutos...

Acredito que todos os fatores apontados contribuíram de alguma forma para que estes artistas em particular continuassem em evidência, com maior ou menor intensidade de acordo com suas características particulares. Porém, entendo também que estes fatores em conjunto propiciaram a estes artistas uma exposição midiática que poucos artistas obteriam hoje. É normal que qualquer evento ou disco ou livro ou show destes artistas ganhe a primeira página dos cadernos de cultura dos principais jornais do país além de espaços disputadíssimos na TV, independente do conteúdo destes trabalhos: o show de Bethânia é notícia mesmo antes de se saber como ele será, assim como o processo de criação de um novo disco de Caetano ou de um livro de Chico Buarque. De certa forma, todos eles colhem os frutos de uma carreira que, como previu Midani, foi feita aos poucos, mas de forma consistente e duradoura.

**Tabela 1. MPB: Participação na lista dos 50 mais vendidos do Nopem (1965/1999)**

NOME ARTISTA	65	66	67	68	69	70	71	72	73	74	75	76	77	78	79	80	81	82	83	84	85	86	87	88	89	90	91	92	93	94	95	96	97	98	99							
Chico Buarque, Caetano Veloso, Maria Bethânia, Gilberto Gil e Gal Costa	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■					
Roberto Carlos	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■				
Elis Regina	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■			
Jair Rodrigues	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■			
Clara Nunes	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■			
Beth Carvalho	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■			
Martinho da Vila	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■			
Rita Lee	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■			
Jorge Ben	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■		
MPB-4	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■		
Tim Maia	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■		
Milton Nascimento	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	
Alcione	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	
Djavan	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	
Ney Matogrosso	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	
Fafá de Belém	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	
Fábio Jr.	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	
Simone	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	
Sandra de Sá	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	
Fagner	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	
Zizi Possi	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	
Roupa Nova	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	
Joana	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	
Lulu Santos	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■
Elba Ramalho	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■
Marina	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■
Emílio Santiago	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■
Marisa Monte	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■

Fonte: Nopem

**Tabela 2. MPB: Participação na lista dos 50 mais vendidos do Nopem (1965/1999)**

NOME ARTISTA	65	66	67	68	69	70	71	72	73	74	75	76	77	78	79	80	81	82	83	84	85	86	87	88	89	90	91	92	93	94	95	96	97	98	99								
Chico Buarque	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	
Caetano Veloso	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■
Maria Bethânia	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■
Gilberto Gil	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■
Gal Costa	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■

Fonte: Nopem

**Referência Bibliográfica**

BOURDIEU, Pierre. *As Regras da Arte*. São Paulo: Cia das Letras, 1996.

FAVARETTO, Celso F. *Tropicália: Alegoria, Alegria*. 4. ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2007.

KALILI, Narciso. "A nova escola do samba" In: *Realidade 8*, 1966: 116-125.

MIDANI, André. *Música, Ídolos e Poder. Do vinil ao download*. São Paulo: Editora Nova Fronteira, 2008.

NAPOLITANO, Marcos. *Seguindo a canção*. São Paulo: edição digital, 2010.

VASCONCELLOS, Gilberto. *Música Popular: de olho na fresta*. Rio de Janeiro: Graad, 1977.

VELOSO, Caetano e FERRAZ, Eucanaã (org). *Letra Só/Sobre as Letras*. São Paulo: Cia das Letras, 2003.

VICENTE, Eduardo. *Música e Disco no Brasil*. Tese de doutorado não publicada, São Paulo: ECA/USP, 2002.

VICENTE, Eduardo. "Música e Disco no Brasil: a trajetória de André Midani". In: *Significação: Revista de Cultura Audiovisual*, v. 29, p. 115-142. Annablume, São Paulo: 2009.

WISNIK, Guilherme. *Caetano Veloso*. São Paulo: Publifolha, 2005.

# Programa de Índio: criando uma ponte sonora entre as culturas

## Angela Pappiani

Jornalista, escritora e produtora cultural. Trabalha há mais de 25 anos com povos indígenas desenvolvendo projetos culturais que valorizam, afirmam e divulgam a tradição e o pensamento indígena. É autora dos livros “Povo Verdadeiro”(Ikore/2009) e “Entre dois Mundos” (Editora Nova Alexandria/2010) e organizadora do livro “Wamrême Za’ra – Nossa Palavra, Mito e História do Povo Xavante” (Editora Senac SP-1998). É diretora da Ikorê onde criou o site Programa de Índio, o projeto Palavras Criadoras e Aldeias Sonoras.

**Resumo:** Como o Programa de Índio, iniciativa do movimento indígena entre 1985 e 1990, se utilizou do rádio como instrumento de comunicação com o público indígena e não indígena, de forma inovadora e sistemática, com criatividade e originalidade, fortalecendo a identidade e diversidade cultural, mobilizando politicamente o público e as comunidades participantes, num período intenso de transformações políticas e sociais no país.

**Palavras-chave:** rádio; povo indígena; diversidade cultural; música.

**Abstract:** How the Indian Program, an initiative of the indigenous movement between 1985 and 1990, used the radio as an instrument of communication with the indigenous and non-indigenous public, in innovative and systematic way, with creativity and originality, strengthening the identity and cultural diversity, mobilizing the public and political communities participating in an intense period of political and social transformations in the country.

**Keywords:** radio; indigenous people, cultural diversity, music

Três homens, de etnias diferentes, com cara, jeito, língua-materna, corte de cabelo, pensamento diferentes, entram no pequeno estúdio e, frente aos microfones, falam...

Do outro lado do vidro, num gravador de rolo, suas palavras são capturadas e magnetizadas. Seu pensamento, assim transformado, retido e dispersado depois nas ondas sonoras, desafia o tempo e as distâncias .... Magia do homem branco!

Os três homens que se lançaram a essa aventura sabiam muito bem o que estavam fazendo. E onde queriam chegar: estabelecer contato direto com milhares de pessoas que estariam, distantes no tempo e no espaço, ouvindo suas “belas palavras” através dos receptores de rádio

Em junho de 1985 foi ao ar, pelos 93,7 MHz da rádio USP de São Paulo a primeira edição do Programa de Índio, apresentado por Álvaro Tukano, Ailton Krenak e Biraci Yawanawá. A primeira experiência do povo indígena do Brasil em rádio. Uma iniciativa do Núcleo de Cultura Indígena, braço oficial da União das Nações Indígenas.

Três jovens lideranças do movimento indígena, com domínio da língua portuguesa, se apropriavam de um veículo criado pelos “brancos” para pacificar esses companheiros de trajetória do planeta Terra. Como diziam: “um Programa de Índio para amansar branco”.

O Programa de Índio, com 30 minutos semanais, ficou no ar de 1985 a 1990, com duas pequenas interrupções por ocasião de mudanças na direção da Rádio USP. O programa foi distribuído também para outras emissoras educativas e/ou comerciais, em outros estados do Brasil como a Rádio EFEI (MG), Rádio Universidade de Santa Maria (RS), Rádio Kaiowas (MS).

Foi o primeiro programa de rádio criado e conduzido por pessoas indígenas com a proposta de aproximação com o Brasil, de divulgação das tradições indígenas, de defesa dos direitos, com informação, história, música, cultura, humor, beleza.

Foram mais de 200 programas produzidos nesse período. Por falta de estrutura e recursos, muitos dos programas que eram gravados e editados em fitas de rolo de 1.200 pés, foram apagados antes de serem copiados em fitas cassete. Mas todo o acervo que foi preservado por mais de 20 anos foi recuperado e digitalizado entre 2008 e 2009, dentro de um projeto patrocinado pelo Edital Petrobrás Cultural. Os programas estão disponíveis no site [www.programadeindio.org](http://www.programadeindio.org) com o áudio original e informações sobre os povos indígenas, pessoas, instituições participantes e um blog com informações atuais.

Participaram do programa todas as lideranças indígenas importantes da época em depoimentos e entrevistas feitos muitas vezes nas aldeias, ou em eventos que reuniam essas lideranças. Políticos, aliados, estudiosos, intelectuais também tiveram espaço trazendo informações e reflexões.

### **Uma história mal contada**

Mas para se entender o ineditismo da iniciativa do Núcleo de Cultura Indígena e a importância do Programa de Índio para a afirmação da identidade e a divulgação do pensamento indígena, é importante fazer uma rápida visita à história dos povos indígenas na sua relação com o Estado e a sociedade brasileira. Sem aprofundar o assunto, mas com algumas informações básicas para contextualizar essa relação e a década de 1980.

O massacre e o genocídio das populações indígenas na América do Norte e América espanhola são bastante documentados. Intelectuais e religiosos da época e, mais recentemente, pesquisadores e autores indígenas, relatam a tragédia da ocupação do novo mundo por uma “civilização” que dizimou a população local, seu conhecimento, sua arte, seu modo de estar no mundo.

No Brasil, a questão da ocupação do território e a relação do Estado e dos colonizadores com os povos indígenas estão ainda encobertas por interesses, ou desinteresses, contrários a sua elucidação. São poucos os estudos ou a literatura sobre este assunto, tão complexo e polêmico.

Existiam aqui, quando os primeiros europeus chegaram, cerca de dois mil povos indígenas diferentes, identificados de alguma maneira por documentos da época. Milhões de pessoas indígenas, ocupando todo o território que depois seria denominado de Brasil. Populações diversas, com relações de parentesco, alianças, estratégias políticas, trocas, se movendo, construindo uma economia, interagindo com a natureza. Sociedades complexas, com domínio do espaço, com conhecimentos sofisticados sobre arquitetura, agricultura, extrativismo, manejo das florestas, biotecnologia. Uma forma de ocupar e entender o mundo, garantindo a vida e a sobrevivência, a arte e a cultura.

Desses povos identificados, sobreviveram 220 etnias com uma população de cerca de 750 mil indígenas, em todos os Estados da federação. Desapareceram para sempre, nada menos que 1600 povos, com sua história e conhecimentos. De alguns desses povos ficaram imagens registradas por viajantes, referências em relatos da época ou objetos de arte em museus do mundo todo.

Difícil imaginar o que se passou de verdade nos primeiros séculos de ocupação do país, a extensão do choque cultural provocado pelo “desencontro” desses dois mundos. Os relatos e os registros que os europeus deixaram dessa época são filtrados pela cultura e pelo pensamento daquele tempo, estão permeados pelos interesses, pela dificuldade de entendimento e pelos medos. Os outros personagens da história - os povos indígenas - não deixaram registros sobre o encontro com o branco, apenas referências que passaram a integrar as narrativas e os mitos transmitidos para as novas gerações.

Para os estrangeiros que chegaram, num primeiro momento os indígenas eram animais sem alma, passíveis de serem caçados, aprisionados, escravizados, trocados ou dizimados para liberarem as terras, recursos naturais e espaço para os homens de bem que traziam civilização e desenvolvimento para o novo mundo.

Em algum momento os gentios foram defendidos pela igreja que via naquelas populações o novo rebanho capaz de movimentar também recursos e investimentos da matriz, justificando a presença de grande número de “pastores” e uma poderosa infra-estrutura.

Mas quando não serviam como escravos, de corpo ou espírito, quando impediam o progresso e colocavam em cheque a nova ordem, podiam ser exterminados, com cartas régias ou decretos oficializando as guerras justas, com pagamento por pares de orelhas entregues ao governo local. Na guerra contra os povos indígenas foram usadas armas de fogo, veneno, guerra bacteriológica - com roupas contaminadas distribuídas às populações indefesas, rapto e estupro, lavagem cerebral, imposição da fé cristã, quebra da organização social e política das comunidades.

Esse pensamento, apesar de séculos passados, apesar de tantas modernidades e toda globalização, ainda perdura em muitas regiões do país, inclusive no planalto central.

Alguns povos indígenas, amansados e reunidos, tiveram reconhecidos seus primeiros direitos a um pedaço de terra a partir do final do século XIX. A esperança do Estado era de que os aldeamentos forçados se desenvolvessem, transformando-se em vilas e cidades, com a ajuda, quase sempre das missões religiosas.

E isso foi o que realmente aconteceu em toda a costa brasileira e nas regiões ocupadas pelos ciclos econômicos. Muitos povos foram aliados, com seu conhecimento do território e dos recursos naturais, em guerras e conflitos ao lado dos portugueses ou dos franceses e holandeses.

Num determinado momento da história, por influência européia, a idéia romântica do bom selvagem invadiu principalmente as artes, criando a imagem idealizada do índio galã, como Peri, de José de Alencar, ou o bravo guerreiro de I Juca Pirama, de Gonçalves Dias. E, antes do carnaval, o índio cheio de plumas foi personagem até de ópera, como o Guarani, de Carlos Gomes e de paradas festivas em cidades européias.

Mas o índio real, gente de verdade, com pensamentos, sentimentos, conhecimentos, desejos e capacidades, não aparece. Não há espaço para a manifestação desses milhares de pessoas, que, reduzidas a não mais do que 700 etnias no final do século XIX, tentam fugir para o interior do país, para regiões mais distantes e ainda não identificadas pelos interesses dos brasileiros.

No começo do século XX, há uma mudança real na política relacionada aos povos indígenas, inspirada nos ideais positivistas. Heróis nacionais como o Marechal Rondon, antropólogos e estudiosos como Levy-Strauss ou mesmo Roquette-Pinto, passam a defender a vida e os direitos da população indígena, reconhecendo a complexidade e importância dessas culturas.

Pela primeira vez o indígena é enxergado com diferenças culturais que devem ser estudadas, analisadas e preservadas nos livros. Mas a meta final é a incorporação dessas populações à sociedade nacional, de uma forma mais humana, lenta e acompanhada pelo Estado, com prazos estipulados para o fim dos povos diferenciados, com a unificação da nação brasileira.

Mais uma vez as missões religiosas são valorizadas na empreitada de civilizar o gentio, fazendo-os abandonar suas crenças demoníacas, vestirem-se com as roupas e com o pensamento branco, passando a produzir em suas terras transformadas em fazendas, ou sendo capacitados para o mercado de trabalho como alfaiates, costureiras, sapateiros, empregadas domésticas etc.

Essa política indigenista da primeira metade do século XX conseguiu domesticar muitos dos povos indígenas contatados até essa época, reduzindo as terras de ocupação tradicional a propriedades rurais, fazendo desaparecer idiomas indígenas e manifestações culturais que davam sustentação sócio-política e espiritual a esses povos.

Por ironia do destino o primeiro e único herói indígena reconhecido no Brasil é Sepé Tiaraju. Declarado “herói guarani missionário rio-grandense” pela Lei nº 12.366, foi morto defendendo o modelo de civilização imposto pelos Jesuítas no sul do país, a República Guarani, que tinha na época o maior rebanho de gado das Américas, junto a mais de 1500 guaranis que também perderam a vida nessas batalhas. Sepé Tiaraju virou santo popular no Sul do país, nome de estrada, nome de cidade, personagem da literatura nacional.

### **O povo indígena no século 20**

Em meados do século passado houve uma outra grande investida a regiões do país ainda não ocupadas. A grande marcha para o oeste, no Governo Getúlio Vargas, conhecida como as *novas bandeiras*, foi uma ação organizada, contou com recursos nacionais e internacionais e desbravou e incorporou um enorme “vazio”, mobilizando profissionais para a pacificação de dezenas de povos indígenas até então sem contato.

Esse momento da história do Brasil foi fartamente documentado e, de forma planejada e controlada, ganhou a mídia. Imagens de índios nus atacando aviões com flechas e bordunas foram capas de revistas e manchetes nos cine jornais. Depois, os bárbaros e selvagens apareciam dóceis, orgulhosos com os presentes dos civilizados. Com roupas e chapéus, os guerreiros sorriam para as câmeras. Até casamentos arranjados entre índios e brancos foram manchetes. A Índia Jacuí se casou com um fotógrafo no Rio de Janeiro, com festa concorrida pela elite do país. Dessa vez, o povo indígena aparecia em toda a mídia nacional para mostrar ao mundo um novo momento de relação entre o Brasil e seus índios. Mas não tinham voz, nem personalidade. Eram os selvagens transformados em crianças inocentes e indefesas, exóticos brinquedos servindo aos interesses econômicos e políticos.

Na década de 1970 outra frente de ocupação chegou, dessa vez, à Amazônia, em pleno regime militar. Mais uma vez grupos inteiros foram removidos de suas terras ou extintos, justificando a ocupação das fronteiras do país, a colonização de mais esse grande vazio, o desenvolvimento da nação, a segurança nacional. Apesar do grande controle à imprensa, massacres contra povos indígenas da Amazônia chegaram a ser noticiados e ainda hoje ganham projeção em livros e filmes como *Avaeté: Semente da Vingança* (1985), de Zelito Vianna e o recente e premiado *Corumbiara* (2009), de Vincent Carelli.

No final da década de 1970 uma transformação significativa começa a acontecer. Jovens lideranças indígenas, com domínio do português e compreensão dos

mecanismos de dominação do Estado brasileiro passam a atuar junto a suas comunidades, defendendo os direitos de seu povo e buscando interlocutores junto à sociedade civil para fazerem frente às políticas e planos governamentais. A sociedade civil, que se organizava contra a ditadura, é importante aliada dos povos indígenas nesse momento da história do país, surgindo, em vários Estados, associações de defesa dos povos indígenas.

Mas somente no final dessa década conseguem se reunir num movimento que, pela primeira vez na história, junta povos até então inimigos tradicionais contra um inimigo maior e mais poderoso. Surge a União das Nações Indígenas - UNI, reunindo jovens estudantes indígenas, que viviam em cidades grandes como Brasília, Campo Grande, Cuiabá e São Paulo, e as lideranças tradicionais das aldeias, que davam o caráter tradicional à organização do movimento.

Pela primeira vez os povos indígenas organizados se apropriam dos meios de comunicação de massa, entendendo a importância de revelar sua identidade, de informar aos brasileiros sobre sua realidade e necessidades. Passam a ter voz, a expressar seu pensamento, convocando coletivas de imprensa para divulgar as assembleias indígenas e suas reivindicações e ações. A UNI edita um jornal impresso na cidade de São Paulo, o *Jornal Indígena*, usando a língua portuguesa para a comunicação com as aldeias e também com a sociedade civil e os veículos de comunicação. O custo da edição e impressão, a dificuldade na distribuição do jornal e a limitação da linguagem escrita fazem a UNI rever a eficácia desse meio e discutir novas formas de comunicação.

O rádio surge como resposta às necessidades do movimento indígena nesse momento. Por suas características básicas que, de forma empírica, os indígenas já sabiam identificar: o uso da linguagem oral, a possibilidade do uso de outros idiomas na comunicação, o baixo custo e a facilidade na produção, a abrangência de um grande público, a possibilidade de gravar os programas em fitas cassete e distribuir às aldeias ampliando o tempo de vida do programa, a possibilidade do uso de outras linguagens na comunicação como as histórias, as narrativas tradicionais, a música, os sons naturais das aldeias.

### **A Rádio USP**

A cidade de São Paulo era sede do departamento de comunicação da União das Nações Indígenas, que ocupava uma sala cedida ao movimento pelo Instituto Sedes Sapientiae, em Perdizes, que abrigava também a Comissão Pró Índio de São Paulo e o Movimento dos Trabalhadores Sem Terra. Ailton Krenak e Álvaro Tukano eram os responsáveis pelas estratégias e ações de comunicação do movimento e buscaram profissionais, voluntários e aliados para seu trabalho.

Como jornalista, trabalhando em veículos da grande imprensa desde 1976, meu envolvimento com a UNI era de colaboradora, ajudando nas convocações de coletivas de imprensa, na elaboração de releases, na edição do *Jornal Indígena*, nas discussões sobre as estratégias de comunicação do movimento.

Quando a realização de um programa de rádio foi colocada em discussão, no início de 1985, a maior preocupação era qual emissora de rádio poderia acolher a proposta, num momento político ainda delicado.

O conceito do programa era muito simples: falar com os ouvintes, de maneira bastante informal, como se fosse uma conversa ao pé do fogo, trazendo as informações, notícias, músicas que nunca haviam sido transmitidas pelo rádio. Abrir o microfone para as pessoas indígenas, lideranças, pajés, jovens estudantes, professores; em alguns momentos também para os aliados, políticos, pensadores, estudiosos que colaboravam com o movimento indígena e até para pessoas

dentro e fora do governo, que viam o povo indígena como inimigo do progresso e da segurança nacional.

Não havia uma idéia clara sobre o público do programa. Mas a iniciativa seria voltada para a população urbana, formada pelos “brancos” - que são também, os pretos, os amarelos, os mestiços, os imigrantes. Como dizia Ailton Krenak, se apropriando de um termo usado pelos indigenistas, era um programa para “amansar o branco”, civilizar essa gente distante, com um pensamento tão diferente dos povos indígenas, tornando-os mais humanos, numa relação de encontro verdadeiro, de trocas e de conhecimento mútuo. Tocar e transformar pelo coração, permitindo a uma população sem nenhuma informação sobre os povos indígenas um mínimo de contato com outras realidades, outros pensamentos e modos de vida, com a história não contada, com as raízes do país não reveladas.

A Rádio USP foi cogitada como uma das únicas possibilidades de veiculação do programa por seu caráter educativo, vinculação a uma universidade comprometida com as lutas democráticas da época e principalmente pelo caráter experimental e aberto da programação, sob comando do diretor Luiz Fernando Santoro.

A proposta do Núcleo de Cultura Indígena da UNI foi aceita imediatamente pela direção da rádio, sem questionamentos sobre o conteúdo ou formato do programa, confiando plenamente na capacidade das pessoas envolvidas no projeto. Ailton Krenak, com seu discurso criativo e contundente, era uma liderança já bastante conhecida e respeitada, com grande entrada nos meios de comunicação. Ele e Álvaro Tukano tinham uma longa trajetória no movimento indígena, respeito e reconhecimento das comunidades e lideranças indígenas e também dos aliados à época.

Um programa piloto foi gravado em junho de 1985, reunindo no estúdio número 1 da Rádio USP, Álvaro, do povo Tukano do Alto Rio Negro, Amazonas; Ailton, do Povo Krenak do Vale do Rio Doce, Minas Gerais e Biraci Brasil, liderança do povo Yawanawá, do Rio Jordão, Acre que estava em visita de trabalho à UNI em São Paulo. Esse mesmo programa foi ao ar em 30 de junho, como o primeiro de uma série de mais de 200 programas que ficaram no ar de 1985 a 1990.

### **Enfrentando os desafios**

Coube a mim o trabalho de produção do programa, organizando as agendas dos apresentadores e convidados, a relação burocrática com a rádio, as necessidades técnicas, a pesquisa ao material musical, muito precário e difícil na época.

A pauta de cada semana era discutida e decidida com a colaboração de outros integrantes da UNI, consultados por telefone ou carta. A dificuldade na comunicação com as aldeias era enorme. No interior do país, somente as cidades maiores tinham sistema de telefonia. Muitas vezes a comunicação era feita por rádio amador com o sinal transmitido de dentro das aldeias para postos de telefonia regionais e depois retransmitido para São Paulo.

A notícia do programa se espalhou muito rapidamente entre as comunidades indígenas. De norte a sul do país, em alguns meses, quase todas as aldeias sabiam que uma emissora de São Paulo podia colocar suas vozes e pensamentos no ar, para todos ouvirem. Os gravadores cassete eram muito populares entre os povos indígenas. O Deputado Mário Juruna, do povo Xavante, tinha conquistado fama nacional e até uma cadeira na Assembléia Legislativa com mandato entre 1983 e 87 graças a sua peregrinação com seu gravador cassete, registrando a palavra dos políticos e cobrando sua verdade.

A produção do programa passou a receber fitas cassete gravadas nas aldeias com informações e notícias que não chegariam de outra forma ao público. Lideranças

passaram a gravar depoimentos, músicas e informações durante suas viagens pelo país e os encontros e assembleias indígenas eram momentos especiais para a documentação da voz e da realidade desses povos até então emudecidos pela história.

Não havia nenhuma dúvida quanto ao conteúdo do programa. As linguagens e recursos usados em cada edição variavam de acordo com o tema, o local de origem do programa, o momento político e até com o humor dos apresentadores ou convidados. Não faltava assunto ou matéria prima para a produção. As dificuldades maiores eram de ordem técnica. As fitas com as gravações das aldeias demoravam muito tempo para chegar a São Paulo. Muitas vezes, quando chegavam, não tinham as condições mínimas para sua reprodução porque eram fitas reaproveitadas, em péssimas condições de conservação. Outra dificuldade era a limitação do uso do estúdio da Rádio USP, com dia e horário específico reservado para gravação do Programa de Índio que não coincidia com a agenda das lideranças na cidade. Outra situação comum eram as ligações feitas por telefone diretamente dos locais onde grupos indígenas estavam fazendo algum protesto ou ocupação de órgãos de governo e queriam que suas falas fossem ao ar.

Foram muitas as estratégias de relação com as aldeias para melhorar as condições das fitas e gravações recebidas, muita dificuldade técnica para ser superada quando o estúdio oferecia recursos mínimos, muita mágica e jogo de cintura para equilibrar a relação com centenas de tribos diferentes, com demandas e tempos diferentes. E tudo isso sem recursos próprios da UNI para a produção.

### **Um estúdio próprio**

Um ano depois do programa no ar, diante dos resultados positivos que alcançava, o Núcleo de Cultura Indígena conseguiu apoio da Fundação Ford para um projeto de produção dos programas. Com os recursos, o Núcleo adquiriu um equipamento básico, montou um pequeno estúdio em outra sala cedida pelo Instituto Sedes Sapientia e pode remunerar um técnico em meio período, conseguindo autonomia para as gravações de entrevistas e edição do material recebido das aldeias. Isso trouxe mais liberdade e recursos para ousar nos formatos do programa.

Com essa autonomia, o Núcleo pode distribuir os programas gravados para outras emissoras, em outros Estados do país. A primeira emissora a retransmitir o Programa de Índio foi a Rádio EFEI, da Faculdade de Engenharia de Itajubá, MG. Depois vieram a Rádio Universidade De Santa Maria, RS, e a Rádio Caioá de Dourados, MS. Algumas outras emissoras retransmitiram o programa por períodos curtos como a Rádio Educadora de Petrópolis, a Rádio Rio Branco e outra emissora em Aracaju.

Quando o Núcleo, a partir de 1989, ocupou a Casa do Sertanista com um centro cultural denominado Embaixada dos Povos da Floresta, a parceria com o estúdio Quilombo, de Milton Nascimento, e a doação de equipamentos de uma fundação norte-americana, permitiu a construção de um estúdio com condições mais adequadas ao trabalho. Esse estúdio permitiu ainda ao Núcleo a realização de outros trabalhos áudio-visuais, a formação de pessoas indígenas na produção de programas, a documentação das atividades realizadas pela instituição.

### **O público do programa**

Quando o Programa de Índio começou em 1985, a equipe de realização sabia quais os objetivos que queria atingir e tinha o domínio da linguagem e do conteúdo. Mas para quem eram dedicados os programas? Qual era o público do outro lado das ondas sonoras?

A proposta, desde o início, era de estabelecer uma comunicação com os não índios, levando informações para a população urbana e, no caso da Rádio USP, para a cidade de São Paulo. Imaginávamos que esse público era formado por estudantes, educadores, profissionais liberais, jovens, gente com algum interesse na questão indígena.

Logo nas primeiras semanas do programa, cartas de ouvintes chegaram não só da capital, mas de cidades mais distantes que conseguiam sintonizar a Rádio USP e o público se revelou formado por pessoas de todas as idades: de crianças e adolescentes, até aposentados. Gente de todos os níveis sociais, de donas de casa a policiais, de professores e estudantes a empresários. E, para nossa surpresa, vários indígenas, incógnitos na grande cidade, trabalhando em várias profissões, sem assumir sua identidade, se revelavam nas cartas. Muitos ouvintes afirmavam suas origens indígenas, as histórias de avós pegas a laço se repetiam. Esse público podia escrever sobre suas origens e sonhos, sobre seus medos e desejos, assumindo as raízes ou as origens, com orgulho.

A única forma de comunicação com os ouvintes eram as cartas. E semanalmente muitas chegavam tanto de São Paulo, quanto dos outros Estados onde o programa era retransmitido. Dourados, no Mato Grosso do Sul, é uma cidade encravada dentro de uma área indígena do povo Kaiowá. A Rádio Caioá, que retransmitia o programa, era a única emissora comercial e justamente num lugar onde há enorme preconceito contra o povo indígena e inúmeros conflitos pela posse da terra.

As informações transmitidas pelo programa mobilizaram os Kaiowá que eram assíduos ouvintes e ativos participantes, enviando fitas gravadas e informações. A população regional também se manifestou, admitindo em cartas a ignorância sobre a cultura indígena e a compreensão sobre a necessidade de proteção aos direitos dessa população tão marginalizada.

Alguns recursos foram usados para medir e incentivar a participação dos ouvintes como sorteio de discos e livros e a votação para os prêmios que o programa instituiu como o Prêmio John Wayne, para o inimigo número um do povo indígena que teve várias edições e centenas de votantes.

Programa de Índio era veiculado semanalmente, com 30 minutos de duração mas dezenas de cópias eram feitas para atender a uma demanda de professores, estudiosos e indígenas. Cópias dos programas também eram solicitadas pelas aldeias que tinham participado do programa ou por aldeias que queriam conhecer a realidade de outros povos indígenas. Assim, sem que fosse o objetivo inicial do Programa de Índio, ele passou a ter um público grande de pessoas de várias etnias, promovendo uma comunicação interna ao movimento indígena.

### **O Jornal Indígena falado**

Além dos mais de 200 programas produzidos e veiculados pelas rádios, o Núcleo de Cultura Indígena realizou também programas temáticos especiais, com uma hora de duração, reproduzidos em fitas cassete e enviados para as aldeias de todo o país. Esses programas foram produzidos no período de 1986 a 1988, quando se construía a Constituição Brasileira com a presença marcante dos povos indígenas.

A linguagem e o formato desses programas, chamados de Jornal Indígena, eram mais informativos, com muitas entrevistas e depoimentos de lideranças e autoridades indígenas e esclarecimentos sobre o processo Constituinte. Temas como saúde, educação, terras, cultura foram abordados por diferentes etnias, dando voz a muitos protagonistas da história indígena.

A distribuição das fitas era feita com base em listagens de aldeias fornecidas pelas próprias lideranças do movimento indígena e os programas eram ouvidos coletivamente, suscitando discussões dentro das aldeias e respostas para a produção do programa.

A grande dificuldade era atender a uma demanda cada vez maior de aldeias e a logística da distribuição. Algumas fitas viajavam até dois meses para chegar ao destino, por correio, barco, avião. Uma rede informal de distribuidores que envolvia funcionários da FUNAI, missionários, leigos, professores, estudiosos, antropólogos, médicos e equipes de saúde, exército etc. Pessoas comprometidas com o povo indígena, independentemente das instituições para as quais trabalhavam.

Visitando algumas aldeias, 15 anos depois da realização do Programa de Índio e do Jornal Indígena, encontrei ainda fitas cassete com cópias dos programas, guardadas como preciosidade pelas comunidades e ainda ouvidas, por outras gerações.

Pelo caráter informativo e pela presença das pessoas indígenas, esses programas podiam ser ouvidos infinitas vezes, sem se esgotarem, gerando sempre discussões novas nas comunidades, despertando para novos aspectos da questão, sendo constantemente atualizados. Como as narrativas tradicionais, que são atemporais.

### **Os seminários de rádio indígena**

A notícia da realização do Programa de Índio se espalhou também para fora do país e já em 1986 a produção do programa foi convidada a participar de um Seminário Internacional sobre Rádio Indígena, em Quito, no Equador. A experiência do Núcleo de Cultura Indígena era completamente diferente das outras iniciativas. Os países latino americanos tinham, nessa época, uma tradição de rádios indígenas promovidas por missões religiosas, católicas ou não, e por governos. A Bolívia, o Peru, o Equador e o México tinham dezenas de emissoras transmitindo conteúdo em línguas indígenas para uma população de milhares de ouvintes. Mas a propriedade dos meios e do conteúdo dos programas era da igreja ou do governo, com uma programação “educativa” voltada à melhoria nas condições de vida da população, de acordo com a idéia dos que detinham essa propriedade dos meios.

A experiência brasileira chamou a atenção dos indígenas que acompanhavam docilmente os participantes do seminário, que eram, quase que na totalidade, estudiosos, antropólogos, representantes de governos, ou missionários. No Brasil não tínhamos uma “rádio indígena”, não havia uma programação diária com conteúdo em línguas nativas, nem programas educativos. Mas o comando do Programa de Índio era dos povos indígenas, sem controle ou censura ou direcionamento por parte da emissora ou de qualquer outro órgão ou instituição. Com um pequeno gravador cassete, e com duas horas por semana de estúdio de rádio podíamos fazer muito, alcançar um grande público e difundir um pensamento novo.

Essa possibilidade motivou muitos parentes indígenas de outros países, revelando que com um pequeno aparato se podia produzir programas independentes e distribuí-los com igual liberdade.

Outros seminários se seguiram nos anos posteriores em La Paz, Cidade do México, Santiago do Chile e Dakar, no Senegal. Essas viagens possibilitaram à produção do Programa de Índio um contato direto com outras experiências de rádio e populações indígenas nesses países. O México foi um parceiro especial, onde pudemos visitar, em três ocasiões diferentes, várias emissoras criadas pelo

Instituto Nacional Indigenista e promover um intercâmbio forte e duradouro com povos indígenas do país.

### **Vinte anos sem o Programa de Índio**

Em dois momentos, quando houve mudanças na direção da Rádio USP, o Programa de Índio ficou fora do ar. Os argumentos foram sempre os mesmos: o programa não tem qualidade técnica, os locutores não têm voz adequada, não há roteiro para os programas, há críticas ao governo e a instituições, os “índios” não se expressam adequadamente.

Nas duas ocasiões houve protestos dos ouvintes do programa que enviaram centenas de cartas à direção da Rádio e à Reitoria da Universidade. Os protestos obrigaram a nova direção da rádio a negociar a volta do programa e, nas duas ocasiões, a proposta foi a mesma: “tudo bem, o programa volta mas com um locutor oficial que vai apresentar o roteiro aprovado pela direção da rádio, com conteúdo mais informativo e educacional”.

É claro que a direção do Núcleo de Cultura não aceitou as condições e o programa acabou voltando ao ar, com seu conceito e conteúdo preservados graças à pressão dos ouvintes. Na terceira mudança na direção da rádio USP, em 1990, quando o programa mais uma vez foi tirado do ar, mesmo com os protestos dos ouvintes e das comunidades indígenas, a direção do movimento indígena decidiu pelo encerramento definitivo da iniciativa.

Um novo tempo apontava caminhos diferentes para o Núcleo de Cultura Indígena, novas propostas de comunicação com o grande público e com as comunidades indígenas. Foram realizadas várias exposições de fotografia e arte indígena, produzidos CDs de música tradicional, vídeos e documentários, cursos para educadores, livros, parcerias com artistas renomados. Mas o programa de rádio deixou saudades.

### **Tecnologias**

Para os povos indígenas, mesmo antes do contato com a cultura hegemônica do dominador, tempo e cultura sempre foram dinâmicos. As etnias se movimentam no território, estabelecem contatos com outros povos, trocam experiências, tecnologias, arte. Idiomas interagem, relações políticas e sociais são estabelecidas. Quando o contato com o branco se dá, ele é sempre com o que a sociedade nacional tem de mais avançado em tecnologia. Assim, as aldeias na floresta conhecem primeiro o avião e o helicóptero do que o carro. O GPS, o computador, o celular por satélite chegam a lugares onde ainda não há eletricidade e que não passaram pelos estágios anteriores da tecnologia.

Da mesma forma, os primeiros europeus chegaram em naus equipadas com o que havia de mais avançado para a época e os povos nativos conheceram o metal forjado, a arma de fogo, o astrolábio, os mapas.

Os vinte anos que separam o final do Programa de Índio e o momento atual foram vertiginosos em mudanças tecnológicas. As relações em nosso planeta foram transformadas com o surgimento da grande rede de computadores. Os desafios enfrentados pela produção do programa na década de 80 seriam inconcebíveis para a nova geração digital. Carta por correio, gravador de rolo, telefone discado, ausência da internet...

Nas aldeias a tecnologia digital chegou e tomou conta. Mesmo pessoas que pouco falam o português possuem um telefone celular e se conectam com outros indígenas, em seu idioma nativo. O cerco cada vez mais violento às áreas indígenas promoveu, por outro lado, a proliferação de antenas de celular. A energia solar e a

telefonia via satélite permitem a aldeias no interior da Amazônia o acesso à rede. Os povos Ashaninka e Yawanawá, dos primeiros a se conectarem com a nova tecnologia, usam os benefícios do sistema para a proteção de seus territórios, para a denúncia de invasões e para o monitoramento remoto de suas terras. O povo Suruí estabeleceu convênio com o Google Earth para monitoramento de seu território. Os Yanomami usam o computador em programas de educação.

Nesse contexto de avanços tecnológicos e de protagonismo das comunidades indígenas, nada mais natural do que a apropriação da rede para a comunicação e para um novo momento de lutas por direitos básicos já garantidos pela Constituição mas nunca efetivamente praticados.

O panorama mundial também passou a valorizar a diversidade cultural e o direito das populações diferenciadas terem espaço e garantias para a preservação e continuidade de suas culturas. No Brasil, o Ministério da Cultura sob o governo do presidente Lula e do Ministro Gilberto Gil, criou uma secretaria para assuntos de diversidade e identidade cultural e uma política específica para as comunidades indígenas, com apoio a projetos criados e administrados pelas aldeias. Inclusão digital, dentro do pacote.

### **Programa de índio na internet**

Enquanto isso, as fitas cassete com o acervo do Programa de Índio estavam adormecidas em caixas de plástico, num armário, na cidade de São Paulo com o registro de um tempo, do início do movimento indígena, das lutas pela Constituição, com as vozes de centenas de pessoas indígenas.

O projeto de recuperação desse acervo era um sonho antigo que tomou forma e se tornou realidade. O projeto “Programa de Índio, história e histórias” foi aprovado pelo Edital Petrobras Cultural em 2007 e viabilizou um trabalho de mais de um ano para recuperação das fitas cassete, digitalização do áudio, mixagem, pesquisas de conteúdo e imagens para criação do site que agora disponibiliza 180 programas.

Um novo público, uma nova geração de indígenas e não indígenas, têm acesso agora a esse conteúdo. Jovens de várias etnias acessam o site de dentro das aldeias ou de lan houses nas cidades próximas às aldeias e se comunicam através de depoimentos, revelando sua surpresa ao ouvir avós, tios, parentes próximos ou distantes, ao conhecer novas culturas e a arte de outros povos. Antigos ouvintes do programa se emocionam com as histórias e músicas; pesquisadores, educadores podem usar novamente esse conteúdo em suas aulas, em suas teses. Novas perspectivas se abrem a cada momento.

As comunidades que conheciam o poder do programa já demandam novas edições, com conteúdos e suportes novos, como o vídeo. Se o Programa de Índio vai voltar, se através de uma rádio convencional e/ou numa Web rádio, se novos formatos serão criados... tudo depende do interesse e do envolvimento dos povos indígenas. Eles souberam criar o programa, no momento e na forma certa. Saberão agora definir o futuro do projeto, as possibilidades de uso para essa ferramenta nova e versátil que é a rede de computadores. Mas a ligação afetiva ao rádio permanece. O rádio, como as narrativas tradicionais, traz a palavra criadora, faz a imaginação viajar, supera o tempo e a distância, instiga e pacifica.

O site [www.programadeindio.org](http://www.programadeindio.org) foi reformulado com apoio de Edital da Secretaria de Estado da Cultura de São Paulo e, além dos programas históricos, traz agora uma nova série radiofônica, o Aldeias Sonoras, e espaço para novos conteúdos das aldeias em vídeo, áudio, desenhos, fotografias, literatura.

### **Referências Bibliográficas**

PAPPIANI, A. *Povo Verdadeiro – os povos indígenas no Brasil*. São Paulo: Editora Ikorê, 2009.

# Normas Para Publicação

Contribuições para a revista podem ser enviadas para o e-mail [novosolhares@usp.br](mailto:novosolhares@usp.br). Pedimos que os textos sejam enviados em formato doc ou docx. Os editores pedem que os textos enviados sigam as seguintes normas:

- Título: Times New Roman, corpo 12, negrito, com iniciais maiúsculas;
- Nome do Autor: Times New Roman, corpo 12, normal, alinhamento esquerda;
- Resumo do trabalho: Times New Roman, corpo 12, com espaçamento simples entre as linhas. Máximo de 900 caracteres com espaços;
- Palavras-chave: Times New Roman, corpo 12. Um mínimo de três e um máximo de cinco palavras separadas por ponto e vírgula;
- Incluir a seguir abstract e keywords em inglês nos mesmos formatos;
- Texto: Times New Roman, corpo 12, espaçamento 1,5 e margens justificadas;
- Extensão máxima de 20 páginas para os textos, incluindo as referências bibliográficas, tabelas e ilustrações. As referências bibliográficas devem seguir o padrão SOBRENOME DO AUTOR, ano: página entre parênteses. Exemplo: (BOURDIEU, 1983: 87);
- Subtítulos: Times New Roman, corpo 12, negrito, com apenas a inicial da primeira palavra em maiúscula;
- As citações de mais de 3 linhas devem ser digitadas em corpo 11, em itálico, com espaçamento simples entre as linhas e destacadas do texto por margem esquerda de 4 cm;
- As demais citações devem ser assinaladas entre aspas;
- Notas de rodapé: utilizá-las para referências e explicações adicionais. Times New Roman, corpo 9, com espaçamento simples entre as linhas;
- Referências bibliográficas: Times New Roman, corpo 11, com espaçamento simples entre as linhas. Devem seguir as normas da ABNT e ser separadas por dois espaços. O títulos dos textos devem ser escritos em itálico;
- Dados bibliográficos do autor devem ser incluídos ao final do texto: Times New Roman, corpo 12, com espaçamento simples e extensão de até 5 linhas. Pedese, se possível, a inclusão de um e-mail para contato.

# Edições anteriores

## No. 01 - 1º semestre de 1998

Comunicação e Cidade: entre Meios e Medos, de Jesús Martín-Barbero  
Benedito Ruy Barbosa: Intertex-tualidade e Recepção, de Anna Maria Balogh  
Entrevista: Violência e o mundo da recepção televisiva, com Sergio Adorno  
Comunicação e Cultura: um novo olhar, de Maria Luiza Mendonça  
A Recepção sendo reinterpretada, de Mauro Wilton de Sousa  
Bibliografia Comentada, pelo Grupo de Estudos de Práticas de Recepção a Produtos Mediáticos

## No. 02 - 2º semestre de 1998

O espectador-consumidor: de olho no bolso, de Caroline Eades  
Rádio: interatividade entre rosas e espinhos, de Gisela Swetlana Ortriano  
Debate: O controle social da TV, com Marta Suplicy  
Estudo sobre o conceito de mediação, de Luiz Signates  
Bibliografia Comentada: O tema da recepção mediática na bibliografia nacional - uma aproximação inicial, pelo Grupo de Estudos de Práticas de Recepção a Produtos Mediáticos

## No. 03 - 1º semestre de 1999

O espaço público: perpetuado, ampliado e fragmentado, de Bernard Miège  
Práticas de recepção mediática como práticas de pertencimento público, de Mauro Wilton de Sousa  
Entrevista: Práticas de recepção e a centralidade da cultura, com Renato Ortiz  
O jornal e o jornalista: atores sociais no espaço público contemporâneo, de Fernando Resende  
Bibliografia Comentada: Esfera pública e comunicação, por Luíz Signates e Mauro Wilton de Sousa

## No. 04 - 2º semestre de 1999

Alice no País do videodrome: de como os receptores foram tragados pela interatividade da comunicação eletrônica, de Ciro Marcondes Filho  
A contaminação da AIDS pelos discursos sociais, de Antonio Fausto Neto  
Entrevista: Globalização e Comunicação com Octavio Ianni  
Internet e Ação Comunicativa como ele-men-to do Espaço Público sob uma pers-pec-tiva habermasiana: crise e transição, de Ronaldo Nunes Linhares  
Bibliografia Comentada: Estudos culturais e recepção, por Ana Carolina Escoteguy

## No. 05 - 1º semestre de 2000

Desvendando o mapa noturno: análise da perspectiva das mediações nos estudos de recepção, de Maria Salett Tauk Santos e Marta Rocha do Nascimento  
Dos meios às instituições: caminhos pós-habermasianos para se pensar a comunicação, de Luiz Signates  
Entrevista: O processo de recepção e as tecnologias de comunicação, com Arlindo Machado  
Sociedade, novas tecnologias de comunicação e a possibilidade de articulação de espaços públicos de debate e embate, de Rovilson R. Britto  
Bibliografia Comentada: Pode-se amar a televisão?, por Arlindo Machado  
Estudos mostram o limite potencial da televisão, por Esther Hamburger

## No. 06 - 2º semestre de 2000

O gancho - da mídia impressa às mídias eletrônicas, de Maria Cristina Castilho Costa  
Emoção e desejo em processos de escrita rumo a uma educação autopoietica, de Maria Luiza Cardinale Baptista  
Entrevista: A TV que construímos, com Esther Hamburger e Roberto Moreira  
Estudo de recepção: o mundo do tra-balho como mediação da comunicação, de Roseli Fígaro  
Bibliografia Comentada: Estudos Culturais e recepção, por Rafael Gioielli

## No. 07 - 1º semestre de 2001

Notas para uma teoria do espectador nômade, de Fernando Mascarello  
As noções de texto e discurso nos Estudos Culturais: Stuart Hall, David Morley e John Fiske, de Paula Rodriguez Marino  
Entrevista: A recepção mediática e a pluralidade cultural, com Regina Festa  
A percepção do paulistano sobre a programação televisiva, de Oriana Monarca White  
Bibliografia Comentada: Prática de recepção mediática - o pertencer ao comum social, por Mauro Wilton de Sousa

## No. 08 - 2º semestre de 2001

Comunicação e reflexividade, de Lavina Madeira Ribeiro  
A screen-theory e o espectador cinematográfico: um panorama crítico, de Fernando Mascarello  
Entrevista: Poética da Imagem, com Eduardo Peñuela  
O direito à informação e o dever de informar, de Elizabeth Saad Corrêa  
Bibliografia Comentada: Os 50 anos da Televisão Brasileira por Ronaldo Mathias e Wildney Feres Contrera

## No. 09 - 1º semestre de 2002

A leitura interpretativa das telenovelas, de Márcia Gomes Marques  
À luz com as massas mediáticas: o prazer como mediação no contexto da recepção, de Christian Godoi  
Entrevista: Ficção e o processo comunicacional, com Maria Cristina Costa  
Propriedade Intelectual e Recepção, de Guilherme Ranoya  
Bibliografia Comentada: Ficção, Comunicação e Mídias, por Ronaldo Mathias

## No. 10 - 2º semestre de 2002

Comunicação, recepção e consciência possível - a contribuição de Lucien Goldmann, de Celso Frederico  
Telenovelas e redes de sociabilidades, de Roberta Manuela Barros de Andrade  
Entrevista: As telenovelas e práticas culturais, com Maria Lourdes Motter  
Televisión, Telenovelas y la construcción del conocimiento en las sociedades contemporáneas, de Marcia Gomes Marquez  
Bibliografia Comentada: Telenovelas - um olhar sobre a produção acadêmica, por Maria Ataíde Malcher

## No. 11 - 1º semestre de 2003

Ciencias de la comunicación y sociedad: un diálogo para la era digital - perspectivas mundiales, de Lorenzo Vilches  
Linguagens de pertencimento: modalidades de intermediação, práticas culturais e identitárias, de Rosana Martins  
Entrevista: A Cidade do Conhecimento, com Gilson Schwartz  
O comum mediático e o pertencimento nas práticas de recepção em comunicação, de Mauro Wilton de Sousa  
Bibliografia Comentada: Estratégias para a mídia digital, por Guilherme Ranoya

## No. 12 - 2º semestre de 2003

Estudo sobre o conceito de mediação e sua validade como categoria de análise para os estudos de Comunicação, de Luiz Signates  
Mediações sociais e práticas escolares de Marcelo Henrique Leite, Mauro Wilton de Sousa, Rafael Pompéia Gioielli, Ronaldo

Mathias

Entrevista: A Educomunicação, com Ismar de Oliveira Soares

Cidade de Deus - Refrações contemporâneas do cinema brasileiro, de Wilton Garcia

Bibliografia Comentada: Comunicação e Educação ou Educomunicação? por Eliany Salvatierra Machado

#### **No. 13 - 1º semestre de 2004**

Rádio: interatividade entre rosas e espinhos, de Gisela Swetlana Ortriwano  
Tecnologias da desmaterialização, de Guilherme Ranoya

Entrevista: a TV que construímos, com Esther Hamburger e Roberto Moreira  
Do consumo da identidade à identidade do consumo - o que fazer com a diferença, de Ronaldo Mathias

Bibliografia Comentada: A Conexão Planetária, de Pierre Levy, por Rovilson Robbi Brito

#### **No. 14 - 2º semestre de 2004**

O espaço público: perpetuado, ampliado e fragmentado, de Bernard Miège  
Pistas para entender a identidade cultural no contexto da globalização, de Rafael Pompéia Gioielli

Entrevista: Globalização e Comunicação, com Octávio Ianni

Disney Pós-Moderna: o papel das histórias em quadrinho da personagem Margarida na mediação dos valores pós-modernos, de Agda Dias Baeta  
Bibliografia Comentada: Comunicação como extensões do mal estar, por Guilherme Ranoya

#### **No. 15 - 1º semestre de 2005**

Autoria e imagem: dois conceitos em mutação, de Durval de Lara Filho  
Saudades da minha terra: reafirmação dos laços de pertencimento por meio da recepção de rádios locais via internet por brasileiros fora do país, de Graziela Valadares Gomes de Mello Vianna

Entrevista: O processo de recepção e as novas tecnologias de comunicação, com Arlindo Machado

Práticas de recepção mediática: cultura da imagem e identidade cultural, de Marcelo Henrique Leite, Mauro Wilton de Sousa e Rafael Pompéia Gioielli  
Bibliografia Comentada: O Brasil antenado: a sociedade da novela por Christian Godoi

#### **No. 16 -2º semestre de 2005**

Michel Serres e os Cinco Sentidos da Comunicação, de Ciro Marcondes Filho  
Pesquisas na Web: Tempo e Estratégias de busca, de Ellès Estevão Goulart, Anni-

bal Hetem Junior e Regina Rossetti

Entrevista: Violência e o mundo da recepção televisiva, com Sérgio Adorno

Do sólido ao líquido: novas pistas para compreender a identidade, de Rafael Luis Pompeia Gioielli

#### **No. 17 - 1º semestre de 2006**

Os desafios da comunicação no contexto das relações de trabalho, de Pedro Roberto Ferreira Junior

Responsabilidade social empresarial na prática: o papel da comunicação organizacional, de Luciana de Souza Aguiar

Entrevista: A comunicação organizacional na contemporaneidade, com Paulo Nassar

Violência celular: produção de sentido na recepção e uso dos telefones móveis, de Christian Godoi

#### **No. 18 -2º semestre de 2006**

Fotografia digital: revelação das imagens e a fragmentação da hiper-realidade, de Wagner Souza e Silva

A mediação do tagging na web semântica, de Leandro Tavares Gonçalves

Entrevista: Margarida M. Kro-hling Kunsch  
A cultura pós-moderna e o Movimento Devagar, de Manha Barrichello. Bibliografia Comentada: Tudo é Comunicação, por Pedro Roberto Ferreira Junior

#### **No. 19 - 1º semestre de 2007**

Poder, cultura e tecnologia: o museu de arte e a sociedade de comunicação, de Marilícia Bottallo

A diferença como comunicação: entre o nacional, o mercado e as identidades, de José Ronaldo Mathias

O rádio e suas linguagens, entrevista com Eduardo Vicente

Cinema, corpo e tecnologia: estudos contemporâneos, de Wilton Garcia

Devagar: como um movimento está desafiando o culto da velocidade, resenha de Marília Barrichello

#### **n. 20 - 2o semestre de 2007**

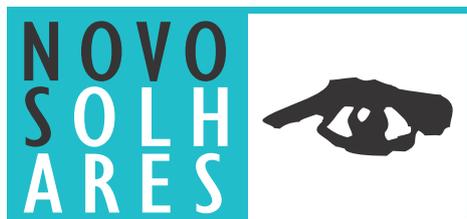
Comunicação e Cidade: entre meios e medos, de Jesus Martin-Barbero

Recepção mediática e novos media: rearticulações práticas e conceituais, de Mauro Wilton de Sousa

Entrevista: Igreja e Comunicação na Contemporaneidade, com Joana Puntel

Investigações intredisciplinares sobre corpo, publicidade e tecnologia, de Wilton Garcia

Uma nova ambiência, resenha de Mauro Wilton de Sousa



Volume 1 - Número 1

1º SEMESTRE DE 2012

EPISTEMOLOGIA DA COMUNICAÇÃO NA  
DEMOCRACIA: A CENTRALIDADE DO CONCEITO  
DE COMUNICAÇÃO NA ANÁLISE DOS PROCESSOS  
POLÍTICOS

ARTIGO DE LUIZ SIGNATES

BOURDIEU, BAUDRILLARD E BAUMAN:  
O CONSUMO COMO ESTRATÉGIA DE DISTINÇÃO

ARTIGO DE DANIEL GAMBARO

NARRATIVAS EM REDE E ARTICULAÇÕES  
DISCURSIVAS NAS INTERFACES  
CONTEMPORÂNEAS

ARTIGO DE MARIANA TAVERNARI

A RECEPÇÃO MIDIÁTICA E A PERSPECTIVA DA  
“DUPLA MEDIAÇÃO”: OLHARES EM DEBATE

MAURO WILTON DE SOUSA

MEMÓRIA, DURAÇÃO E PULSÃO EM TARKOVSKY E  
SODERBERGH: EM TORNO DO FILME SOLARIS

ARTIGO DE ELIZA BACHEGA CASADEI

NARRATIVAS EM DIÁLOGO: A EXPERIÊNCIA DA  
TELENOVELA EM MÚLTIPLAS PLATAFORMAS

ARTIGO DE MARIANE HARUMI MURAKAMI

O PAPEL DA IMPRENSA NA ALFABETIZAÇÃO  
TECNOLÓGICA PARA OS USOS DO RÁDIO

ARTIGO DE MICHELE CRUZ VIEIRA

ALÉM DA TÉCNICA: PROGRAMA MUSICAL  
RADIOFÔNICO ENQUANTO APOSTA LINGUÍSTICA

ARTIGO DE RAFAEL DUARTE OLIVEIRA VENANCIO

SOBRE A MPB E A LONGEVIDADE

ARTIGO DE JOSÉ EDUARDO GONÇALVES MAGOSSI

PROGRAMA DE ÍNDIO: CRIANDO UMA PONTE  
SONORA ENTRE AS CULTURAS

ARTIGO DE ANGELA PAPPIANI

ISSN: 2238-7714

apoio:



apoio:



realização:

