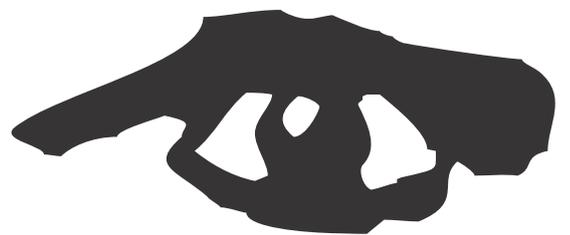


NOVO SOLH ARES

REVISTA DE ESTUDOS SOBRE PRÁTICAS DE RECEPÇÃO A PRODUTOS MIDIÁTICOS



Volume 2 N. 1

Uma Nova Fase Para Novos Olhares

A partir de 2012, a **Novos Olhares – Revista de Estudos Sobre Práticas de Recepção a Produtos Midiáticos**, iniciou uma nova fase. A publicação foi criada em 1998 pelo Grupo de Estudos Sobre Práticas de Recepção a Produtos Mediáticos, coordenado pelo Prof. Mauro Wilton de Sousa, que se tornou seu editor. Até 2007, a revista teve 19 edições impressas, tornando-se uma das principais referências do país na área de estudos culturais. Em sua nova fase, ela passa a ser publicada exclusivamente em formato digital e passa a ser vinculada ao Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais (PPGMPA), bem como ao Departamento de Cinema, Rádio e TV (CTR) da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. Além disso, o Prof. Eduardo Vicente passa a dividir com o Prof. Mauro Wilton de Sousa a função de editor da publicação, que teve o seu Conselho Editorial completamente renovado. O próprio ISSN da revista precisou ser alterado, passando de 1516-5981 (edição impressa) para 2238-7714 (edição eletrônica).

Outra modificação que poderá ser observada refere-se à numeração da revista: ela passou a seguir o formato volume/número e foi reiniciada. Assim, as duas edições de 2012 se tornaram os números 1 e 2 do Volume 1. Mas é preciso ressaltar que isso não significa uma ruptura com a tradição, a história e a temática da revista. Ao contrário, ela continua comprometida com o fortalecimento do debate sobre a questão da recepção e das práticas no contexto da produção audiovisual. Também, por isso, todas as suas edições anteriores já foram disponibilizadas no portal da revista em formato digital.

Embora priorize os textos de professores-doutores, preferencialmente vinculados a programas de pós-graduação, a Novos Olhares aceita colaborações de alunos de pós, oferecendo espaço para a publicação de trabalhos de doutorandos, mestres, mestrandos e, em casos especiais, até mesmo de graduados. Assumimos essa decisão como uma forma de permitir a expressão de diferentes experiências e a ampliação dos espaços – cada vez mais raros – para a publicação de textos de alunos. Assim, também nesse sentido, compreendemos a revista como um espaço para a expressão de “novos olhares”.

Atenciosamente

Os editores

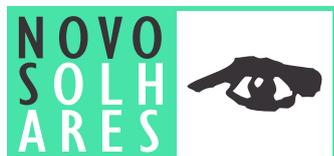
Novos Olhares - ISSN 2238-7714

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.2 , n. 1 (1o Semestre de 2013)

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

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 2 – número 1 – 1º semestre de 2013

Editores

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

Revisão

Mariane Murakami

Editoração Eletrônica e Projeto Gráfico

Lucas Siqueira Cesar

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

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

Sumário

Uma Nova Fase Para Novos Olhares

2

Apresentação

6

Da Narrativa, Mais Uma Vez: Transcurso por *As Aventuras de Pi*.

Mayra Rodrigues Gomes

7

A Crítica como Vestígio de Recepção: *The West Wing* e o Real Histórico

Regina Gomes

17

Hipertextualidade no Processo Educacional Contemporâneo

Josias Ricardo Hack

26

Circulação crítica de *Profissão Repórter*: análise de comentários em *blogs*

Eloísa Joseane da Cunha Klein

32

Espaços Midiáticos e Contraestigmatização: *Raça Brasil* e a valorização do negro brasileiro

Daniele Gross

46

Além do *Flashback*: Estéticas Audiovisuais do Fenômeno da Lembrança

Alex Damasceno

56

“Cabelo de Bombril”? *Ethos* publicitário, consumo e estereótipo em sites de redes sociais

Fernanda Ariane Silva Carrera e Luciana Xavier de Oliveira

67

SomArte no Rádio: Visionários, Vanguardistas e Alquimistas no Éter

Vanderlei Baeza Lucentini

76

***Chipmusic* e a teoria das materialidades: como o aparato tecnológico configura a produção musical no Coletivo Chippanze**

Camila Schäfer

94

Fontes, Percursos e Particularidades na *Commedia all'italiana* Cinematográfica

Celina Vivian Lima Augusto

101

Apresentação

Essa terceira edição da nova fase da Novos Olhares surge num período de importantes mudanças para a revista. A partir de agora, a publicação passa a ser hospedada no portal de periódicos da USP, no endereço www.revistas.usp.br/novosolhares, e a contar com o apoio técnico e a infraestrutura do SibiUSP – Sistema Integrado de Bibliotecas da Universidade de São Paulo. Graças ao paciente trabalho de Lucas Siqueira Cesar, responsável pela editoração da Novos Olhares, a digitalização dos exemplares de suas edições em papel foi concluída e todos os artigos publicados na revista desde 1997 já podem ser acessados a partir do seu portal. Além disso, Mariane Murakami passa a integrar a equipe da revista e a responder pela revisão de seus textos (bem-vinda, Mari!).

A edição atual traz dez artigos onde a produção audiovisual surge como a temática predominante. No instigante artigo de Mayra Gomes, o filme *As aventuras de Pi*, lançado no Brasil em dezembro de 2012, é utilizado para demonstrar a persistência do papel do narrador e da tradição narrativa nas produções contemporâneas. Alex Damasceno, a partir dos ensaios de Hugo Munsterberg, discute a representação audiovisual da lembrança em suas diferentes estéticas. Já Celina Augusto nos apresenta alguns elementos que ajudam a entender a gênese e evolução da *Commedia all'italiana*, gênero cinematográfico surgido no final dos anos 1950.

Regina Gomes analisa a produção crítica produzida a respeito da série televisiva norte-americana *The West Wing* enquanto vestígios de uma experiência receptiva. Enquanto isso, Eloísa Klein apresenta comentários e discussões realizadas em blogs sobre o programa televisivo *Profissão Repórter*, buscando refletir sobre como a televisão tem sido assistida e comentada no meio digital.

O meio digital também está nas preocupações de Hack, Santos, Carvalho, Grando e Bueno Junior, que discutem a importância da linguagem hipertextual e dos ambientes virtuais de ensino e aprendizagem na construção do conhecimento. Já Fernanda Carrera e Luciana de Oliveira analisam as manifestações divulgadas no Facebook, em 2012, contrárias ao logo de uma peça publicitária da empresa Bombril, que associava o cabelo de origem africana à palha de aço. O étnico e o enfrentamento da questão dos estigmas sociais no espaço midiático também está presente no texto de Daniele Gross, que analisa a segmentação do mercado revistheiro e a trajetória da revista *Raça Brasil*.

A Novos Olhares traz ainda dois artigos voltados para a área de áudio. Camila Schäfer discute a prática da *chipmusic*, no qual consoles de videogames e computadores domésticos da década de 1980 passam a ser reutilizados como meios de produção musical. E Vanderlei Lucentini oferece uma importante contribuição ao estudo do rádio, apresentando as experiências e os visionários que ajudaram a expandir as possibilidades artísticas do veículo ao longo do século XX.

Como sempre, agradecemos aos autores reunidos nesse número por suas contribuições, bem como o trabalho e a dedicação de nossa equipe, que ajudou a tornar possível essa publicação.

Boa leitura a todos!

Os editores.

Da Narrativa, Mais Uma Vez: Transcurso por *As Aventuras de Pi*

Mayra Rodrigues Gomes

Professora Titular do Departamento de Jornalismo e Editoração da ECA-USP.
Professora do Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação da Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo.
Email: mayragomes@usp.br

Resumo: Este artigo tem por objetivo explorar conceitos, advindos das obras de estudiosos de narrativa à luz de produções contemporâneas, porque a distância temporal de algumas nos faz esquecer da universalidade de seus achados. Procurando aplicar conceitos a produções da atualidade, o artigo adota, a título de objeto de exploração, o filme *As aventuras de Pi*, lançado no Brasil em dezembro de 2012. Por suas características, ele é objeto ideal para o intento já anunciado, para mostrar a pertinência de algumas notações feitas por Claude Bremond a respeito das articulações narrativas e para, ressaltando o papel do narrador, mostrar o papel da própria narrativa em nossas vidas.

Palavras-chave: narrativa; funções; alternância.

Abstract: This article aims the examination of classical concepts related to the narrative studies with the intention of demonstrate their universality or their contemporary status. In this task, it will be considered Claude Bremond notations about narrative. Furthermore, since it is motivated by the fact that the cultural production, nowadays, looks different from the ones that inspired the narrative studies in the past, the article has adopted, as exploratory object, the movie *Life of Pi* that, by its characteristics, is very appropriate to demonstrate the narrator's importance and its crossing with the narrative role in our lives.

Keywords: narrative; functions; alternation.

Introdução

Este artigo tem por objetivo explorar conceitos clássicos dos estudos de narrativa, mostrando-os em sua universalidade à luz de produções contemporâneas. Refere-se, como eixo conceitual, às demarcações firmadas pelas estruturas propostas por Vladimir Propp, pela análise de roteiro disposta por Christopher Vogler e pelas observações de Claude Bremond a respeito da obra do primeiro.

Além disso, como ele nasce motivado pelo fato de que a produção cultural em nossos dias, por estar distanciada temporalmente dos primeiros estudiosos da narrativa, faz pensar em produções inéditas, procuramos enfatizar eixos invariantes e o componente mítico, vale dizer, atemporal, que lhes atravessa.

Entre objetivo e motivo habita nosso desejo, atizado pela admiração diante do filme *As aventuras de Pi*, objeto de nossas explorações. Mas entre os motivos, que certamente determinam objetivos, encontra-se o fato da pouca menção feita à questão da narrativa, num filme que se esmera em dirigir-se a ela o tempo inteiro,

ou do narrador e suas escolhas, num filme em que se ressalta o papel do narrador para amarração e destino de uma história.

Muitas vezes os comentadores das narrativas contemporâneas escolhem ver componentes novos onde há, justamente, confirmação de achados antigos. Embora modulados pelos sempre renovados padrões culturais que circulam em determinado tempo e lugar, no que se incluem os aparatos tecnológicos com que se oferecem meios e modos inusitados, as narrativas contemporâneas continuam mostrando a mesma natureza outrora apontada.

Ora, com a insistência em enfatizar os novos componentes de um filme, sobretudo aqueles associados à computação gráfica e à exibição em 3D, perde-se de vista o ponto onde uma história é inovadora, não por padrões culturais emergentes ou por efeitos pirotécnicos, mas pela própria articulação narrativa que, sem fugir a uma natureza dada, nos remete de um modo especial à sua própria dinâmica e se faz, assim, renovadora. As metalinguagens podem resultar em inesperadas costuras da narração, como acontece com *As aventuras de Pi*.

Observaremos, a partir de Bremond, que “Toda narrativa consiste em um discurso integrando uma sucessão de acontecimentos de interesse humana na unidade de uma mesma ação” (BREMONT, 1976: 118).

Em *As aventuras de Pi*, título brasileiro do filme americano *Life of Pi*, adaptação do romance de Yann Martel, com direção de Ang Lee, que chegou até nós em dezembro de 2012, certamente temos a integração de acontecimentos que se resumem à luta por um sentido de vida e pela sobrevivência como sentido que, como veremos, sustenta a sucessão de acontecimentos.

Era uma vez

Já que anunciamos um filme como nosso objeto de exploração, iniciamos nosso caminho pelas notas do famoso estudioso e consultor de roteiros cinematográficos Christopher Vogler. Vogler nos deixou uma série de observações sobre componentes invariantes e sobre o modo de lidar com eles para a concepção de um bom filme.

Assinalou a presença de figuras da fábula e do mito, arquétipos que surgem metaforizados em outros personagens. Esse tipo de análise toma a natureza psicológica dos personagens como referência, e se casa com a de Vladimir Propp que, no entanto, toma como parâmetro a função exercida pelo personagem na narrativa.

Uma simples colocação, lado a lado, das categorias de Propp e das categorias de Vogler nos mostram a intersecção mencionada, embora em posições deslocadas porque, a título de fidelidade, mantemos a sequência que cada um priorizou:

Em Propp	Em Vogler
Vilão	Herói
Doador	Mentor (velha ou velho sábio)
Adjuvante	Guardião do limiar
Pessoa/objeto procurado	Arauto
O que manda	Camaleão
Herói	Sombra
Falso herói	Pícaro

Ainda que a terminologia evoque elementos diferenciados, na base as duas séries contemplam a mesma situação. Por exemplo, o elemento *Sombra* que se refere a energias do lado obscuro pode encarnar o vilão, assim como pode assumir outra face, ou função, a do *Falso Herói*, por exemplo, conforme a dinâmica narrativa.

Aliás, o próprio Vogler menciona explicitamente seu total entendimento dos arquétipos somente a partir do entendimento das funções de Propp, ou seja, da flexibilidade que este último conservava no interior de cada uma, embora elas fossem constantes, ou notações de invariâncias. Tal entendimento está associado ao fato de que diferentes funções, cada uma um conjunto de ações, podem ser exercidas por um mesmo personagem em blocos narrativos diferenciados, de que uma narrativa é produto de escolhas entre um elenco de funções e de que algumas funções estão correlacionadas a outras, de forma que a presença de uma implica a da outra, sem que, no cômputo geral, devam necessariamente comparecer em toda e qualquer história.

Olhando os arquétipos dessa maneira, como funções flexíveis de um personagem e não como tipos rígidos de personagem, é possível liberar a narrativa. Isso explica como um personagem numa história pode manifestar qualidades de mais de um arquétipo. Pode-se pensar nos arquétipos como máscaras, usadas temporariamente pelos personagens à medida que são necessárias para o avanço da história. Um personagem pode entrar na história fazendo o papel de um arauto, depois trocar a máscara e funcionar como um bufão ou pícaro, um mentor ou uma sombra” (VOGLER, 2006: 49).

Tomemos agora os 12 estágios da jornada do escritor que são os do herói, que Vogler construiu a partir, naturalmente de suas observações, mas, também, a partir da obra de Joseph Campbell, como ele próprio declara.

- 1) Mundo Comum
- 2) Chamado à Aventura
- 3) Recusa do Chamado
- 4) Encontro com o Mentor
- 5) Travessia do Primeiro Limiar
- 6) Testes, Aliados, Inimigos
- 7) Aproximação da Caverna Oculta
- 8) Provação
- 9) Recompensa (Apanhando a Espada)
- 10) Caminho de Volta
- 11) Ressurreição
- 12) Retorno com o Elixir

Apesar de originados em outras esferas de interesses, esses 12 estágios não deixam de ecoar as 31 funções com as quais Propp nos introduziu à análise da narrativa. Lembremos que ele ressaltava o fato de que as funções raramente vinham todas juntas e que podiam agrupar-se em pares ligados por se comporem num mesmo bloco de ação.

Acompanharemos *As aventuras de Pi* considerando, como base de investigação, o esqueleto da história sob o ponto de vista de Propp, a saber, de um alinhavo de blocos de ações, ou funções. Após esse trajeto, prosseguiremos com a consideração dos estágios de Vogler.

Os acontecimentos da história são narrados por Pi adulto, em forma de *flashback*, muitos anos depois de suas aventuras na juventude. Trata-se de uma empreitada épica contada, como depoimento, a um jovem escritor que o entrevista à procura de um conto maravilhoso que lhe possa inspirar em novo livro. Presume-se que, mais tarde, esse escritor será aquele a colocar no papel o relato das aventuras.

Pi Patel é um jovem indiano, cujo pai é dono de um zoológico e tem, assim como sua mãe, educação de nível superior um tanto ocidentalizada. Pi e seu irmão frequentam escola local e vivem vida tranquila em Pondicherry, na Índia. Pi é mostrado, nessa fase introdutória da trama, como um garoto que procura superar dois grandes desafios: uma aceitação, sem chacotas por parte de colegas, para seu nome bizarro e um sentido para vida.

Enfrentando o primeiro, ele demonstra persistência, perspicácia e certa inteligência, pois resolve associar seu nome ao símbolo π da matemática. Explicando para os colegas uma função, desdobrando-a no quadro-negro da escola, repete insistentemente que seu nome é Pi, ao invés de Pipi com que é jocosamente chamado. Quanto ao segundo desafio, ele o enfrenta adotando diferentes religiões, ao mesmo tempo islamismo, cristianismo e hinduísmo. Sobre essas conversa com seu pai, pois cada uma lhe apresenta uma questão e uma resposta divergente. Ao que entendemos, Pi escolhe costurar e adotar as convergências.

Essa primeira parte do filme opera como desenho de caráter de um personagem que será narrado como herói. Tal desenho o qualifica para tanto com um conjunto de ações que se configuram com *Provas* de sua habilidade, para as quais há o correspondente *Enfrentamento*, as ações acima descritas, se seguirmos as funções arroladas por Vladimir Propp como estrutura da narrativa. Ao mesmo tempo, nessa primeira parte já há *testes*, *inimigos* e *aliados*.

Ocorre que, por questões financeiras, o pai de Pi precisa de abandonar o zoológico e decide, então, ir para o Canadá levando animais e família. A bordo de um navio japonês, entre preparativos e acomodações, tem início a grande jornada, que Propp definia como função de *Afastamento*, por terras e mares desconhecidos.

Contudo, em meio a tremenda tempestade, o navio sofre avarias que resultam em seu naufrágio. Pi, junto com uma zebra de perna quebrada, um orangotango fêmea que se desgarrou de sua família, uma hiena e um tigre de bengala, sobrevive num bote salva-vidas.

Claro que nesse bloco de ações estão enunciados tanto o *Dano*, o naufrágio e a perda da família, que automaticamente aponta para a *Carência*, a condição de naufrago num mar imenso, quanto a direção da *Superação* possível: a sobrevivência a ser conquistada com muito custo.

Nos primeiros momentos da vida nesse barco à deriva, a hiena ataca a zebra indefesa, arrancando-lhe pedaços de carne. Embora angustiado com a situação, Pi é *Conivente*, deixando espaço para que a hiena/vilão prossiga com seus assaltos à zebra, assaltos que redundam na morte do orangotango que se coloca no caminho. Pi, de tão enfurecido toma uma faca nas mãos e desafia a hiena que avança para ele, momento em que aparece o tigre de bengala, antes escondido em parte do barco coberta por lona, matando a hiena, carregando hiena e zebra para se alimentar, como fica subentendido, embora tudo isso esteja fora de nosso campo de visão, sob a meia cobertura de lona.

A partir desse ponto, o tigre de bengala com o nome de Richard Parker (nome da pessoa que o negociou, por equívoco colocado em sua documentação) encarna o vilão, mas, não tanto...

Por 227 dias o bote vaga sem rumo pelas águas do Oceano Pacífico. Pi enfrenta, agora literalmente, a carência das condições de vida nesse bote, trava *Combate* ao tigre, negociando limites e fronteiras, e alcança *Vitória* e *Reparação* dessas condições, a um só tempo, com o *Regresso* à civilização quando o bote aporta em praia do México. Pi sai cambaleante de fraqueza, desmaia na praia e é socorrido pela população local, enquanto o tigre salta do barco e se embrenha pela floresta, desaparecendo na mata.

Do ponto de vista de Vogler, o *Mundo Comum* de Pi é sua vida agradável em Pondicherry. O *Chamado à Aventura* é certamente sua saída da Índia em direção ao Canadá, diante da qual ele demonstra relutância que pode ser vista como *Recusa do Chamado*, no caso, uma impossibilidade, pois há necessidade de ir e toda a família se desloca.

Contudo, na história de Pi há um outro *Chamado*, provocado pelo naufrágio, que o coloca diante do enfrentamento do desconhecido. Ele tem medo, hesita diante desse enfrentamento (uma forma de *Recusa*) para depois realmente se assumir nessa nova condição, que Vogler chamou de *Mundo Especial*, marca da *Travessia do Primeiro Limiar*, também uma marca de fim do primeiro ato.

Nesse contexto, devemos considerar o manual de sobrevivência encontrado no barco como objeto que encarna a figura do *Mentor*, embora possamos considerar, a partir de seus monólogos e invocações, que os deuses de suas religiões também operam como mentores.

Há *Testes*, *Aliados* e *Inimigos*, sobretudo com a natureza se encarnando nesses papéis. Richard Parker é inimigo enquanto aquele que pode a qualquer momento se alimentar de Pi. Mas é também o contraponto, o amigo como único companheiro, aquele que norteia as ações de Pi que sobrevive cuidando da sobrevivência do tigre, aquele com quem se pode conversar, além da conversa mantida com um diário especulativo escrito a lápis em caderno encontrado entre os suprimentos, além da conversa mantida com os deuses que se mostram nas forças da natureza, assim como na execução de medidas necessárias para autopreservação: o alimento pescado, caçado ou encontrado ao acaso.

Entre a interminável tarefa de alimentar a si e ao tigre, as marés o conduzem ao mundo misterioso da ilha em que aporta e que funciona como a *Caverna Oculta*, pois é, como nos diz Vogler, ao mesmo tempo acolhedora e demoníaca. Marca do segundo limiar, a *Aproximação* à ilha se dá com cautela, implica momento sinistro, momento de *Provação*.

Na realidade a ilha é tão providencial que o espectador já desconfia dela desde o início e a tensão é intensificada nessa parte do enredo. Do ventre da fera, Pi colhe certa *Recompensa*, provisões para reencetar viagem e procurar o *Caminho de Volta*.

Segundo Vogler, com isso entramos no terceiro ato, momento em que o herói enfrenta, novamente, as intempéries e a fome. Quase desfalecendo, Pi e Richard Parker estão à deriva até que o barco mansamente chega a uma praia. Em sua recuperação reside a *Ressurreição*, e o momento apoteótico de *Retorno com o Elixir* se configura como a sabedoria aprendida, o conhecimento a ser compartilhado na narrativa que ele tece em seu retorno ao mundo comum. Funções da narrativa e de personagens seguidos à risca, roteiro de cinema fielmente observado, *As aventuras de Pi* cumpre sua promessa.

Era outra vez

Contudo, em meio à variação de constantes, lembremos Bremond que, fazendo uma releitura dos trabalhos de Propp, ressaltou a importância dos elementos e até de um esqueleto que dê conta das articulações entre blocos de ação, ou se nos referirmos a Vogler, poderemos dizer entre estágios de uma história.

Resumindo a questão posta por Bremond, trata-se de ver que, se a narrativa é sempre um decurso do ponto de vista histórico/cronológico, há que se considerar uma lógica do antes e do depois que não se limite ao conseqüente, ou a relações de causa e efeito. As articulações de um ponto a outro devem, elas próprias, assim como as funções de Propp o faziam, compor um quadro característico das narrativas.

Das seqüências combinadas entre si deve ser extraído um fio que as sustente e possa ser demonstrado na construção de enredos. A essa proposta Bremond responderá com a ideia de que as narrativas se articulam no movimento de passagem de um estado de *Degradação* ao estado de *Melhoria*, planos que implicam a degradação possível, o processo de degradação e a degradação produzida, assim como o melhoramento a obter, o processo de melhoramento e o melhoramento obtido.

Falando sobre rede narrativa, Bremond nos faz ver que uma narrativa opera na alternância de um estado de equilíbrio ao de desequilíbrio e de retorno ao equilíbrio, não mais o originário, mas num passo a mais ou num passo outro. Por isso:

Vê-se imediatamente que uma narrativa pode fazer alternar, segundo ciclo contínuo, fases de melhoramentos e de degradação... É menos evidente que esta alternância é não somente possível, mas necessária. Seja um início de narrativa que apresente uma deficiência (afetando um indivíduo ou uma coletividade sob forma de pobreza, doença, tolice, falta do herdeiro masculino, flagelo crônico, desejo de saber, amor etc.). Para que esta amostra de narrativa se desenvolva, é necessário que este estado evolua, que alguma coisa aconteça, própria para modificá-la. Em que sentido? Pode-se pensar, seja em um melhoramento, seja em uma degradação. De direito, entretanto, só o melhoramento é possível. Não que o mal não possa ainda piorar. Existem narrativas nas quais as infelicidades se sucedem em cascata, como se uma degradação chamasse outra. Mas, neste caso, o estado deficiente que marca o fim da primeira degradação não é o verdadeiro ponto de partida da segunda. Este degrau de parada – este *sursis* – equivale funcionalmente a uma fase de melhoramento, ou ao menos de preservação do que ainda se pode salvar. O ponto de partida da nova fase de degradação não é o estado degradado, que só pode ser melhorado, mas o estado ainda relativamente satisfatório, que só pode ser degradado (BREMOND, 1976: 119).

Uma alternância entre degradação e melhoria, em que muitas vezes se procura a preservação do estado estabelecido, compreende o movimento da seqüência mais longa da história de Pi, a saber, aquela caracterizada como segundo ato.

Pi Patel tem que procurar meios de sobrevivência para si e para Richard Parker, uma vez que, no limite, corre o risco de ser devorado por este último. Encontra instruções de sobrevivência junto aos alimentos – biscoitos, sucos e um manual – estocados no barco. Com o manual aprende a conservar água de chuva e a realizar outros tantos procedimentos básicos.

Nunca se esquece do tigre para além dessa equação de interesse pela sua própria sobrevivência, pois não descuida de lhe oferecer da água coletada. É como se sua vida dependesse da do tigre. E quando o tigre cai no mar e não consegue subir

de volta ao barco, oportunidade única para que Pi se veja livre de sua grande ameaça, ao contrário ele constrói espécie de escada com uma prancha do barco para que o tigre possa escalá-la, salvando-o, assim, de morte certa.

Porém, no ritmo da alternância entre degradação e melhoria, a cada vez que consegue chegar a uma situação de acomodação, enfrenta revezes que o tiram de uma condição satisfatória. Tendo montado uma plataforma flutuante ao lado do bote, para manter distância do tigre, deposita nela os alimentos, para não ter que retornar com frequência ao barco. No entanto, esses alimentos acabam por desprenderem-se, afundando no mar. Tendo montado sua zona de conforto, com uma espécie de tenda que lhe dá a sombra necessária, numa tempestade tudo é destruído.

Nesses entreveros, o maior enfrentamento de Pi diz respeito ao fato de ter que matar para comer, uma vez que é vegetariano, e ainda apor cima, comer carne crua. Aprende a pescar para si e para Richard Parker e a se preocupar, na sequência, com a manutenção de um estoque de peixes.

Enfrenta calmarias sem perspectivas de alimentação, é resgatado da fome por uma revoada de peixes-voadores que se depositam no bote aos montões. Enfrenta baleias e tubarões, é rodeado por um mar de golfinhos que vem pontilhar a paisagem.

Sobretudo conversa com Deus, ou com os deuses que o orientam, sobre vida e morte, sobre matar ou morrer, sobre o sentido das coisas e um sentido imediato que é o da sobrevivência. Esse talvez seja, afinal, o sentido de todas as coisas sobre as quais se fala no filme.

O crítico de cinema Rubens Ewald Filho (2013 – *online*) escreveu em seu blog:

Sabem o que deixa feliz... É que o cinema de hoje em dia tenha ainda espaço para uma fabula filosófica como Pi, alegórica ou não, imperfeita que seja. Mas sem dúvida um dos poucos e grandes filmes interessantes do ano¹.

¹ Disponível em: <<http://noticias.r7.com/blogs/rubens-ewald-filho/2012/12/21/critica-de-as-aventuras-de-pi/>>. Acesso: jan. 2013.

As referências a Deus no filme, que se desdobram em questionamentos filosóficos, se dão de forma direta, como nas conversas de Pi com seu pai ou em seus monólogos enquanto vaga pelo mar. Mas, também se apresentam em forma simbólica. Esse é o caso da ilha que Pi encontra em meio a sua jornada, ilha que parece resolver todos os seus problemas pois tem vegetais de que ele se alimenta a contento, água doce para beber e banhar-se e uma multiplicação de suricatos que satisfazem o apetite do tigre.

Ora, a ilha acolhedora tem a forma de Vishnu e é regida por um ciclo disjuntivo, de dia é vida e abrigo, de noite é morte e perigo. Entre fé e razão, vida e morte, uma natureza bestial e uma espiritual, o mundo dentro do mundo, as aventuras de Pi estão enrodilhadas. E um dia, depois de estocar comida (pilhas de raízes para si, pilhas de suricatos para Richard Parker) e água, ele se lança no bote e se faz ao mar novamente.

Dizem-nos que o espetáculo de movimento, leveza e destreza de Richard Parker foi exclusivamente montado em computadores, assim como as cenas de cores intensificadas, de céus e mares estrelados na maré de plânctons que tudo ilumina.

Pouco importa uma distinção valorativa entre artefato e materialidade, entre fantasia e realidade, e menos ainda se pensarmos no final da história, ao qual chegaremos logo mais. Importa a obra de arte em que o filme se revela, com paisagens fantásticas e cenas impressionantes, tanto mais quanto potencializadas pelo 3D.

Importa ver as sucessões de marchas e contramarchas a que se refere Bremond como um arcabouço, nada menosprezável, na costura dos estágios e dos blocos de ação.

Era de vez

O escritor, ou futuro escritor do livro, ouve de Pi adulto o relato de seu resgate. A página de jornal com matéria sobre o evento lido é apresentada e Pi conta que, como único sobrevivente, foi interrogado por funcionários japoneses, aos quais relata a história que acabamos de resumir em meio ao apontamento de funções e estágios da narrativa.

Os japoneses não acreditam na história e insistem em saber das razões do naufrágio, que Pi desconhece, e dos fatos reais, para além das fabulações que lhes foram contadas.

Nesse momento do filme dá-se ênfase a outro elemento que, embora estivesse no cenário desde o início do relato, era um tanto obscurecido pelas imagens maravilhosas com que se contam as aventuras. Passa para o primeiro plano em explícita menção ao seu poder de mudar a direção/sequência dos fatos, de articular uma montagem coerente, de fazer escolhas quanto a um ponto de vista, de, enfim, conferir sentido ao relato, enquanto atribui um sentido para os fatos relatados: o narrador. É sua importância que Bremond ressalta em seus comentários sobre a obra de Propp:

Diferentemente de Propp, nenhuma destas funções necessita a que a segue na sequência. Ao contrário, quando a função que abre a sequência é colocada, o narrador conserva a liberdade de fazê-la passar à ação ou de mantê-la em estado de virtualidade... Se o narrador escolhe atualizar esta conduta ou este acontecimento, conserva a liberdade de deixar o processo ir até seu termo, ou de interrompê-lo no seu caminho: a conduta pode atingir ou não seu objetivo, o acontecimento segue ou não seu curso até o termo previsto (BREMOND, 1976: 115).

E o termo previsto de *As aventuras de Pi*, ao contrário do que tem sido largamente comentado, não é o conjunto maravilhoso das imagens do filme e ainda menos o resgate final. O termo previsto é aquele insinuado pelo narrador que, na verdade, está à espera da pergunta de seu ouvinte para poder contar e descontar algo.

Afinal o que foi que Pi respondeu a seus inquiridores quando pressionado? O Pi Patel adulto respondeu, em *flashback* nas palavras do Pi convescente no hospital, que o navio naufragou em meio a violenta tempestade. Só houve quatro sobreviventes que se abrigaram no barco salva-vidas: Pi, sua mãe, o marinheiro japonês que estava com a perna quebrada, o cozinheiro que era, segundo ele, brutal. O cozinheiro era tão cruel que usou a carne do marinheiro até para isca. Depois de testemunhar a morte de sua mãe, provocada pelo cozinheiro, Pi o mata a facadas.

Claro que podemos ver, agora, nesses personagens que se transmutam ou intercambiam, arquétipos: o herói, o sábio, a sombra... E se nos perguntarmos, então, quem seria o tigre, Vogler nos orientara com precisão para a possibilidade insinuada.

Os arquétipos também podem ser vistos como símbolos personificados das várias qualidades humanas. Como as cartas dos arcanos maiores do tarô, representam os diferentes aspectos de uma personalidade humana completa. Toda boa história é um reflexo da história humana total, da condição humana universal de nascer neste mundo, crescer, aprender, lutar para se tornar um

indivíduo, e morrer. As histórias podem ser lidas como metáforas da situação humana geral, com personagens que incorporam qualidades universais arquetípicas, compreensíveis para o grupo, assim como para o indivíduo (VOGLER, 2006: 50).

O futuro escritor faz o cálculo das transposições, que o espectador acompanha em suspensão, e comenta, um tanto desconcertado, que se trata de maravilhosas histórias, mas ainda não viu como isso o faria crer em Deus. Pi lhe pergunta qual das duas versões ele prefere. Seu interlocutor responde que prefere a história do tigre ao que Pi retruca: “*And so it goes with God*” (O mesmo acontece com Deus).

Certamente temos aí a colocação de que toda narração, na impossibilidade de conter/deter um referente, ou seja, na impossibilidade da prova de verdade ou prova de existência, porque inscreve o referente em outra dimensão, é sempre fabulação. Como tal, pertence à ordem, ou rede Imaginária, constituída a partir da dimensão Simbólica, notações aqui entendidas na acepção explicada/estabelecida pelo pensamento lacaniano.

Na narração, colocam-se em equivalência a realidade, o sonho e o mito. Caso se prefira a beleza de um arranjo que nos subtrai dos detalhes horripilantes da realidade, caso se prefira a história do tigre, por que não preferir também a da existência de Deus, que nos dá um arranjo coerente das coisas, seus sentidos e destinos nobres?

Mas algo foi introduzido em *As aventuras de Pi* do qual procuramos dar conta porque nos parece ser da natureza e destino da narrativa, para além de suas funções, estágios ou articulações recorrentes.

Se, junto com o escritor que ouve a história, nós, espectadores do filme, fazemos a transposição dos personagens, devemos, até mesmo por coerência, fazê-la até o fim. Se assim procedermos nos defrontaremos com situações abomináveis, porque nos remetem a um “sem fundo” ou fundamento, à ausência de sentido que nos subtrai a respostas pautadas em causa e efeito. Nós teríamos que nos haver com o Real lacaniano que permanece como substância amorfa, pré-simbólica, a nos desafiar sobre a razão, tão bem arranjada na ordem simbólica, das coisas do mundo.

Aqui a lição da psicanálise é o contrário: não se deve tomar a realidade por ficção – é preciso ter a capacidade de discernir, naquilo que percebemos como ficção, o núcleo duro do Real que só temos condições de suportar se o transformamos em ficção (ZIZEK, 2003: 34).

Pi Patel, adolescente ou adulto, enquanto narrador é quem nos dá a conhecer os fatos de duas maneiras, mas ele conta um conto tão bem, de determinada maneira, que no final das contas, ainda que sob a suspensão da dúvida, é essa maneira que vence. Vence até para nós que afinal nos recusamos a fazer o cálculo do assassinato, da antropofagia, da dívida e da culpa.

Certamente essa versão vence não só por ser maravilhosamente bem contada, mas, justamente pelo que Zizek nos aponta, porque a metalinguagem nessa narrativa é a condição sob a qual conseguimos suportar o Real, ou seja, contornando-o. Eis aí a natureza da narração, enquanto manto que recobre o mundo, tecido, como o filme bem mostra, em que nos fazemos optando por um acabamento.

Entretanto, ainda não esgotamos tudo que queríamos assinalar sobre esse final surpreendente, com sua proposta revolvete que toca o cerne das narrações.

Gostaríamos de lembrar mais um autor que nos deixou admirável legado, dentre o qual o texto *O narrador*, que também nos aponta essa feitura de nós na ficção.

“O narrador é a figura na qual o justo se encontra consigo mesmo” (BENJAMIN, 1994: 221). É essa a figura que Pi assume ao contar histórias que compreendem seus questionamentos que já eram ou se tornam os nossos também. Ao contar suas aventuras de um certo modo, pelas escolhas feitas Pi acerta contas com suas experiências e suas inquietações. Há algo de divino que o impele a certa interpretação, para além do bem contar, há algo na narrativa que se tece a partir de tentativas de cobrir, ou evitar, a anomia que nos espreita. No final das contas, filme e narrativa jogam o abominável, de que não há imagens, para um fora de campo.

Life of Pi ganhou quatro Oscar na 85th Academy Awards, entre eles o de sua direção pelo celebrado Ang Lee. O filme tem sido objeto de muitos comentários. Até agora, nenhum deles mencionou essa incrível façanha de fazer com que até o espectador, sabendo como provavelmente os fatos aconteceram, se recuse a aceitá-los e embarque, ele também, no acordo de justeza do narrador, acordo que tem, tudo somado, a função primeira de alijar o vazio do Real.

Referências Bibliográficas

BENJAMIN, Walter. “O Narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov”. In: _____. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BREMOND, Claude. “A lógica dos possíveis narrativos”. In: _____. *Análise estrutural da narrativa*. Petrópolis, Vozes, 1976.

CAMPBELL, Joseph. *O herói de mil faces*. São Paulo, Pensamento, 1995.

_____. *O poder do mito*. São Paulo, Palas Athena, 2005.

EWALD Filho, Rubens. “Crítica de *As aventuras de Pi*”. 21 dez. 2012. Disponível em: <<http://noticias.r7.com/blogs/rubens-ewald-filho/2012/12/21/critica-de-as-aventuras-de-pi/>>. Acesso: jan. 2013.

PROPP, Vladimir (1984). *Morfologia do conto maravilhoso*. Rio de Janeiro: Forense Universitária.

VOGLER, Christopher. *A Jornada do Escritor. Estruturas míticas para escritores*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 2006.

ZIZEK, Slavoj. *Bem-vindo ao deserto do real!*. São Paulo, Boitempo, 2003.

A Crítica como Vestígio de Recepção: *The West Wing* e o Real Histórico

Regina Gomes

Doutora em Ciências da Comunicação pela Universidade Nova de Lisboa, professora no Curso de Comunicação Social e no Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas da Universidade Federal da Bahia onde também é Coordenadora do Grupo de Pesquisa Recepção e Crítica da Imagem. Tem experiência na área de Comunicação com ênfase em Análise e Crítica de Cinema e Audiovisual.
E-mail: reginagomesbr@gmail.com

Resumo: Este trabalho visa refletir sobre a crítica enquanto elemento histórico que opera como um registro de recepção de obras audiovisuais. Defendemos que estes textos avaliativos publicados em jornais, revistas, impressos ou eletrônicos, constituem-se como vestígios de uma experiência receptiva que deixa uma marca inscrita na história das obras audiovisuais. Além disso, tomaremos como objeto de estudo algumas críticas direcionadas à ficção televisiva americana *The West Wing*.

Palavras-chave: Recepção; Crítica; *The West Wing*

Abstract: This paper aims to reflect on the criticism one as historical element that operates as a record reception of audiovisual works. We defend that these evaluative texts published in newspapers, magazines, printed or electronic, consist as vestiges of a receptive experience that leaves a mark inscribed in the history of the audiovisual works. Moreover, we will take as the object of study, some reviews for American TV show *The West Wing*.

Keywords: Reception; Criticism; *The West Wing*.

Introdução

De um modo geral, os estudos de recepção ligados ao audiovisual partem de perspectivas já relativamente discutidas no campo, prova disso foram as primeiras pesquisas cinematográficas, no início do século passado, empreendidas por Jean Mitry e sua fenomenologia da percepção e, mais tarde, a preocupação dos estruturalistas franceses em pensar o filme como um dispositivo ideológico. Recentemente, o conceito de espetatorialidade tem motivado importantes discussões que enfatizam a passagem do “público ao espectador”. Da mesma forma, entre as matrizes das teorias da comunicação até os mais recentes estudos culturais, a preocupação com as audiências da televisão e com a atividade (ou inatividade) do telespectador, tem motivado investigações que ajudaram a moldar o campo que, embora ainda em construção, passou a ter a rubrica de estudos de recepção.

Entretanto, poucos projetos têm se dedicado a investigar o caráter histórico desses processos de recepção, apesar da existência de fontes e materiais ricos em registros de experiências receptivas e prontos para serem analisados. A nossa proposta aqui será a de considerar a crítica de produtos audiovisuais, efetivamente os registros escritos, como uma instância de recepção.

Faremos, inicialmente, uma breve revisão de ideias de correntes teóricas – particularmente a Estética da Recepção e os Estudos Históricos de Recepção – a fim de levar novos horizontes de problemas ao campo e, com isso, contribuir para o debate. Posteriormente, abrigaremos uma análise das críticas dirigidas à série televisiva *The West Wing* (1999-2006) produzida pela emissora NBC e roteirizada pelo escritor Aaron Sorkin.

A estética da recepção e a crítica

A estética da recepção, corrente nascida na Escola de Konstanz, Alemanha – que tem entre seus principais expoentes Hans Robert Jauss (1979;1994; 2002) e Wolfgang Iser (1979) – já na década de 1970 compreendia os textos de crítica literária como integrantes da recepção das obras e como testemunhos dos sentidos conferidos à essas mesmas obras ao longo do tempo. Deslocando o foco de atenção *do texto para o receptor*, a estética da recepção valorizava a experiência estética como condição ativa para as atividades de fruição e interpretação do texto literário.

Vale mencionar que enquanto Jauss (1979) demarcou o alcance de sua pesquisa para a *recepção* da obra no seu horizonte de tempo, Iser (1979) preocupava-se mais com o *efeito* que o texto causa no leitor. Em decorrência, para Jauss, qualquer movimento de análise de recepção de uma obra não deve desconsiderar as condições históricas uma vez que recepção se estende nos tecidos sociais. Jauss (1994: 57) refere que é preciso superar “o abismo entre literatura e história, entre o conhecimento estético e o histórico”, e fugir da mera descrição linear dos fatos. E se pensarmos na história dos produtos audiovisuais esta superação também se faz urgente. A história do audiovisual não é apenas a história quantitativa de suas obras mais significativas, mas a compreensão de como os espectadores têm recebido essas obras ao longo do tempo.

E se a historicidade da recepção parece ser algo incontestável, Jauss argumenta que:

A história da literatura é um processo de recepção e produção estética que se realiza na atualização dos textos literários por parte do leitor que os recebe, do escritor, que se faz novamente produtor, e do crítico, que sobre eles reflete (JAUSS, 1994: 25).

Não por acaso, a estética da recepção chama a atenção para a instância da crítica. A importância do crítico e de seus escritos como parte constituinte do processo de atualização de textos artísticos revela que a análise dos atos de leitura e de fruição inscritos nas críticas é não apenas necessária, como fundamental para aquilo que chamamos de estudos de recepção nos *media*.

Os juízos acumulados da crítica, aliado a outros juízos (dos leitores, espectadores, professores), formam uma camada de sentido que é historicamente atualizada em sua recepção e traduzem um conjunto de atos de interpretação e fruição que se revigoram no tempo.

Por fim, acreditamos ser importante o exame de condicionantes históricos e estéticos que levaram a uma boa ou má acolhida de certos produtos audiovisuais, inseridos em seu horizonte de expectativas. Além disso, a interpretação – ou o registro desta leitura interpretativa nas críticas – é sempre marcada pelo contexto que, muitas vezes, a condiciona de tal forma a ponto de ser impossível separar a partilha entre a obra e seu entorno e encontrar sentido apenas no contorno circunstanciado do texto.

Para além dos limites dos textos audiovisuais

As investigações de Janet Staiger (1992; 2000; 2005) e seus “estudos históricos de recepção nos *media*” tecem fortes aproximações com a valorização do horizonte histórico-contextual na instância de recepção das obras defendida pela estética da recepção e têm contribuído para avigorar a ideia da crítica como marca de recepção.

Filiada à uma tradição historiográfica, Staiger faz mais do que inserir seus estudos num simples retorno à história do cinema e expande seus objetos de trabalho para um lugar de equilíbrio entre texto e contexto. Por trás desta perspectiva, vê-se claramente a crítica da autora, assim como a de Jauss, ao sentido imanente do texto e a contestação da retirada da recepção de seu lugar na história. Staiger (1992) afirma que é necessário fazer uma compreensão histórica das atividades interpretativas, mais do que uma interpretação de textos. Traça assim, um limite entre os estudos de textos e os estudos de recepção, as “análises textuais” limitam-se à busca do significado oculto gerando interpretações decorrentes de um exame interno às obras, já os estudos de recepção objetivam refletir sobre os atos de leitura e porque estes atos são conformados historicamente. Staiger de certo modo questiona a ortodoxia dos estudos históricos tradicionais do cinema que eclipsavam o interesse mais analítico das investigações.

Convém lembrar que Staiger (2000) devota mais atenção aos estudos de recepção no cinema, mas em *Perverse Spectators* admite que “embora eu não trabalhe com estudos televisivos, em geral eu acho que muito do que apresento aqui é aplicável à TV”¹ (STAIGER, 2000: 6). Com efeito, a aproximação com os estudos televisivos é salutar e abre uma janela para as investigações sobre os métodos interpretativos de espectadores de TV.

¹ No original: “Although I do no studies of television, on the whole I think much of I present here is applicable to TV”.

A autora parte de documentos escritos como críticas, boletins, contratos legais, programas de exposições, manuais, textos jornalísticos, comentários de fãs e até cartões escolares de pontuação para classificação de filmes, a fim de investigar como os fatores contextuais têm peso significativo nas experiências dos espectadores ao assistirem filmes e TV. Além disso, esses documentos são excelentes fontes para reconstruir estratégias interpretativas e respostas do público em um determinado horizonte histórico.

A proposta de considerar a pesquisa empírica e a busca de evidências em fontes remetem ao diálogo metodológico de Staiger não somente com a história, mas igualmente com a sociologia evidenciando e ao mesmo tempo ampliando o domínio sobre modos de recepção dos mídia, pois as fontes são territórios privilegiados de associações contextuais que podem fornecer respostas e apoio tangível à especulação teórica e à compreensão da recepção de produtos audiovisuais.

As críticas à *The West Wing*

The West Wing (1999-2006) é uma série televisiva produzida pela emissora norte-americana NBC e escrita pelo conceituado roteirista Aaron Sorkin. Durante as suas sete temporadas, a ficção acumulou prêmios² e fãs, suscitou críticas e despertou polêmicas nos meios jornalísticos e acadêmicos de vários países. Exibida no Brasil pelo Warner Channel, GNT e SBT, incitou a produção de textos em publicações como o jornal *Folha de São Paulo* e na revista de cinema *Contracampo*. Boa parte da polêmica motivada por *The West Wing* associa-se ao seu caráter político-ideológico e à capacidade do roteirista em levantar discussões sobre temas atuais.

² Somente em sua primeira temporada *The West Wing* conquistou nove prêmios Emmy, o que a levou ao patamar da mais premiada série em temporada de estreia na TV americana.

Classificada como sendo do gênero *Workplace Drama*, *The West Wing* teve como foco o universo de trabalho dos assessores de um fictício presidente americano,

localizado nos escritórios da Ala Oeste da Casa Branca. A equipe de assessores era formada basicamente pelos personagens Leo McGarry (John Spencer), chefe de gabinete e amigo do presidente liberal Jed Bartlet (Martin Sheen), Josh Lyman (Bradley Whitford), assistente de Estado Maior e importante estrategista político, Toby Ziegler (Richard Schiff), chefe de comunicações, Sam Seaborn (Rob Lowe), redator de textos e discursos da presidência e por CJ Cregg (Allison Janney), assessora de imprensa e porta-voz da Casa Branca.

Misturando drama e humor, a série descreve com competência o mundo macro da política contemporânea e expõe o modo de funcionamento das instituições democráticas, apresentando personagens idealizados, mas imperfeitos em suas ações e em seus confrontos íntimos. É provável que a habilidade de Aaron Sorkin de conjugar realisticamente dramas geopolíticos atuais com a miudeza dos tormentos particulares daqueles que compõem o mundo decisório da Casa Branca, tenha reforçado o pacto com público ao despertar o interesse pelo tema, e o prestígio angariado pela crítica.

Entretanto, o fato da série ter gerado um grande debate público foi aqui importante para a escolha de nosso objeto de estudo não somente pela riqueza de material produzido, mas, sobretudo, pela possibilidade de sua repercussão temática ter desviado a atenção da crítica de uma avaliação que considerasse os aspectos estéticos expressivos da ficção e certamente, de como as configurações sociais e políticas foram favoráveis a este tipo de recepção.

Situando a série e a crítica

Jauss (1994: 28) afirma que: “a obra que surge não se apresenta como novidade absoluta num espaço vazio”, na verdade, “ela desperta a lembrança do já lido” e “antecipa um horizonte geral da compreensão vinculado”. *The West Wing* fora concebida por Sorkin em 1997, utilizando ideias remanescentes do roteiro de *Meu querido presidente*, comédia dirigida por Rob Reiner em 1995. Apresentou o projeto a John Wells, grande produtor da NBC, mas a rede receava que os fatos por trás do recente escândalo "Mônica Lewinsky x Bill Clinton" tivessem afetado a crença da audiência por dramas políticos “sérios”. Tempos depois, quando outras redes demonstraram interesse pela ficção, a NBC decidiu apostar no projeto ambicioso de Sorkin. A série estreou no outono de 1999 e a crítica já reconhecia os traços familiares deste drama político que retratava o cotidiano do presidente e de sua equipe de profissionais. Esses traços familiares eram bastante legíveis no contexto experienciado, predispondo, ao contrário do que previu a NBC, o público a acolhê-la de modo entusiasmado, mas não sem controvérsias.

As indicações de familiaridade vinham de outras produções como *Hill Street Blues*, *Law and Order*, *ER* e sobretudo *Sports Nights*, cuja ações dramáticas também desenvolvem-se em ambiente de trabalho bem como as relações pessoais misturadas com as profissionais. Não por acaso, *Sports Nights* conta com a participação de Sorkin e de seu fiel colaborador, Thomas Schlamme, criador da identidade visual de *The West Wing* e das ágeis tomadas de acompanhamento chamadas de *Walk and Talk*³. Além disso, a discussão sobre o poder político e as intrigas palacianas de Washington não eram novidades para a audiência americana que não estranhava ver o presidente confrontado com os casos de corrupção como em *Washington Behind Closed Doors* (1977), microssérie sobre a corrupção política na instituição mais sagrada dos Estados Unidos: o congresso americano.

Tous (2010) defende ainda que a série conjuga elementos de várias eras televisivas e particularmente recupera as antigas funções de informar, educar e entreter da denominada “era paleotelevisiva”. De fato, muitas críticas sinalizam

³ Para uma análise dos aspectos estéticos de *The West Wing* ver: GOMES, Regina (2011).

a função pedagógica da série e seu modo palatável de ensinar política e de fazer entender o interior do complicado sistema partidário americano.

Inicialmente a série parecia ser mais uma daquelas ficções sobre os bastidores do modo de fazer política nos Estados Unidos, construindo um mundo em que o chefe de estado além de ser extremamente humano e democrático, era também um homem inteligente e até premiado com o Nobel em Economia. Enfim, mais um show que tentaria conjugar política com entretenimento a fim de agradar a classe média como a crítica do *New York Times*, Caryn James (1999, *online*), afirmou na estreia da série: “*The West Wing* está no meio de alguma coisa, tudo bem; mas acaba por ser mediana”⁴. Todavia, como estamos trabalhando com um produto seriado, episódico em sua natureza, faz-se necessário um tempo para avaliar as partes como constituintes de um conjunto orgânico que dá forma à ficção⁵.

⁴ No original: “The West Wing” is in the middle of something, all right; what it turns out to be is middlebrow”.

⁵ Em dezembro do mesmo ano, Caryn James reavaliou suas opiniões sobre a série e a qualificou como o melhor e mais absorvente drama da temporada.

⁶ Gabriel Spitzer (2001) afirma na resenha Rich are different. They Watch West Wing, que a renda familiar média dos telespectadores da série da NBC era de 70 mil dólares, em maio de 2001.

De fato, os contornos de sua repercussão mudaram e a ficção se converteu num item obrigatório para a audiência americana desde a classe média alta⁶, políticos, intelectuais, analistas e, sobretudo, para a imprensa. Durante o período de exibição (1999-2006), *The West Wing* foi atravessada por dois governos americanos: o final da administração liberal e recheada de escândalos do presidente Bill Clinton (1993-2001) e os dois mandatos do governo republicano e conservador de George W. Bush (2001-2004 e 2004-2008).

A desmoralização dos democratas e a ascensão dos republicanos levava um vento conservador para a política nos Estados Unidos no momento em que se discutira, por exemplo, projetos ligados aos direitos dos homossexuais, ao aumento de verba para educação e ao combate do terrorismo. Este momento político vai refletir diretamente no modo como seus criadores, sobretudo Sorkin, que era um militante atuante do partido democrata, vão conceber a série e a representação de uma sociedade pragmática e idealista. E certamente este horizonte irá igualmente tecer relações com a própria leitura do seriado feita pela crítica.

Não à toa que um traço recorrente nas críticas foi o de como os criadores da série imprimiram um grau de realismo na narrativa, representado pela exploração de temas recentes da política americana e mundial. Este aparato político “real” desenhado por Sorkin e Schlamme fez despertar na crítica e nos espectadores a pergunta: a Ala Oeste da Casa Branca é assim mesmo? A pergunta não se referia apenas ao dispositivo cenográfico, mas também a uma atmosfera de trabalho ruidosa e acelerada vista em *The West Wing*. De fato, Sorkin contou com a colaboração de consultores externos (ex-funcionários da Casa Branca) na condução do roteiro que se atualizava constantemente alimentado pelos fatos contemporâneos.

Inevitavelmente a crítica tecia comparações entre os acontecimentos reais e o universo ficcional da série. Elisabeth Clark (2005) aponta que as fronteiras entre ficção e realidade são turvas em *The West Wing* e afirma ter percebido, em alguns textos, que a crítica tratou a administração de Bartlet (e seu significado político) como se ela realmente existisse fora do território ficcional da TV. Isso se deve, em parte, porque os comentários dos críticos se desenvolveram juntamente com o “real histórico” dos acontecimentos políticos, ocasionando uma espécie de reescrita do fato histórico por meio dos agentes da mídia (CLARK, 2005). Chris Lehmann (2001) da *The Atlantic* destacou que nas eleições presidenciais de 2000 (que levaram Bush ao poder), o departamento de publicidade da NBC instaurou uma campanha criando a sua versão de candidato a presidente “O presidente que todos nós concordamos”⁷. Era Jed Bartlet. Ao mesmo tempo na Califórnia começaram a surgir adesivos nos carros com BARTLET FOR PRESIDENT.

⁷ No original: “a president we can all agree on”.

A adesão da audiência foi enorme. Durante a sua primeira temporada *The West Wing*, em certos momentos, chegou a ter 17, 6 milhões de espectadores e mais tarde, oscilando entre 13 e 15 milhões só nos Estados Unidos⁸. Além disso, o

⁸ De acordo com Anna Tous (2010: 140).

próprio Sorkin, ainda durante a primeira temporada, aparecia por vezes no fórum *online Television Without Pity (TWoP)* para deixar agradecimentos aos fãs. Daniel de Vise (2006) do *Washington Post* comenta:

Joel Bradshaw, um consultor de informática de uma empresa de defesa não tinha "absolutamente nenhum interesse na política, ou num show sobre política", quando se deparou com o episódio piloto de "West Wing". O residente de Fairfax era viciado pelas linhas de enredo, e "chegou a um ponto onde eu planejei minha semana em função de não perder um episódio de 'West Wing'", disse ele. "Eu vi as pessoas ao redor da cidade com camisetas de 'Bartlet é o meu presidente', e se eu soubesse onde conseguir uma, eu provavelmente compraria uma também." (VISE, 2006 – *online*; tradução nossa)⁹

⁹ No original: "Joel Bradshaw, a computer consultant to a defense contractor had "absolutely no interest in politics, or a show about politics," when he stumbled across a "West Wing" episode early on. The Fairfax resident was hooked by the plot lines, and "it got to the point where I planned my week around not missing an episode of 'West Wing,'" he said. "I've seen people around town with 'Bartlet is my president' T-shirts, and if I knew where to get one, I'd probably buy one." (VISE, 2006 - *online*).

O roteiro de *The West Wing* está repleto de referências à "vida real", a ponto do site da série apresentar semanalmente uma página de *hot topics* com indicadores político-temáticos e ainda questões que os espectadores podiam enviar como informações adicionais. Sorkin atualizava constantemente seu roteiro quase como cópia ressignificada dos fatos reais e sua inequívoca habilidade especular o fez explorar temas diversos da política interna e externa americanas. Vale aqui citar alguns deles ao longo das sete temporadas da série: o drama dos refugiados cubanos; a preocupação com a direita conservadora cristã; as ambições nucleares iranianas e norte-coreanas; as relações tensas entre Índia e Paquistão; ataques de Anthrax contra a administração Bartlet; o financiamento federal para as artes; a questão social ligada aos veteranos de guerra americanos; descriminalização das drogas; pena de morte; restabelecimento da paz e do terrorismo em Israel, Cisjordânia e da Faixa de Gaza; o genocídio em Ruanda e Darfur; Sudão; AIDS na África Subsaariana; assassinatos por crime de ódio, sobretudo à homossexuais; o programa espacial americano; a liberdade de imprensa e finalmente, o emblemático 11 de setembro.

A crítica de Gilberto Silva Jr. publicada na revista *Contracampo* resume bem a sua avaliação sobre o projeto idealizador da série:

(...) os EUA de *The West Wing*, mesmo que sujeitos à recorrente ameaça terrorista, não passaram por um 11 de setembro. Sim, a ocorrência do fato, pouco antes do início da 3ª temporada, não foi ignorada pelos seus criadores e foi ao ar, abrindo esta temporada, antes do episódio concebido para tal, um especial produzido a toque de caixa – fora da cronologia da série, diga-se de passagem – no qual as personagens conversavam com um grupo de colegas em visita à Casa Branca sobre um possível "perigo islâmico". Só que o discurso adotado pelo grupo se estabelecia de forma razoavelmente ponderada, tentando manter alguma distância quanto à xenofobia passional na qual o país achava-se impregnado. Mesmo atento a essa ameaça, em especial durante a 3ª e 4ª temporadas, os roteiros do programa têm o cuidado de, na maioria dos casos, não generalizar quanto às origens de um terrorismo islâmico, centrando seu foco de ataque à fictícia Kumar e a grupos isolados (SILVA JR, 2011- *online*).

Os ecos da representação de tais temas alimentaram os discursos e as agendas da imprensa e das publicações sobre política, sejam as de política conservadora ou liberal. Parecia que nenhuma esfera estava isenta das discussões provocadas pela série que tornou-se objeto de culto principalmente entre o público de esquerda. Por isso mesmo, algumas vozes da crítica, como a colunista conservadora Naomi Pfefferman do *Jewishjournal.com*, que rebatizou a ficção de *The Left Wing*. Por um lado estava a ingenuidade da série ao apresentar uma administração por demais idealizada dos liberais e por outro, a demonização dos conservadores, demonização esta traduzida na composição de personagens com características morais indesejáveis e que não tinham nada a ver com suas convicções políticas. O apelido ganhou força:

O consenso geral entre os fãs, especialistas e críticos de televisão é que "The West Wing" começou como um solo sobre a administração Clinton. Críticos dizem que continuou por esse caminho ao mesmo tempo em que se desviara, para cada vez mais longe da realidade política, a ponto de sua Casa Branca ficcional encontrar resoluções liberais para problemas concretos enfrentados pela tendência de direita da administração Bush. Alguns detratores republicanos apelidaram o show de "A Asa Esquerda"¹⁰ (VISE, 2006 – *online*; tradução nossa).

¹⁰ No original: "The general consensus among fans, insiders and TV critics is that "The West Wing" began as a riff on the Clinton administration. Critics say it continued down that path even as it strayed farther and farther from political reality, to the point that its fictional White House would find liberal resolutions to real-life problems faced by the right-leaning Bush administration. Some Republican detractors dubbed the show "The Left Wing."

¹¹ "As one might expect, Bill Clinton is among The West Wing's biggest fans".

A crítica politizou seu relato tal como Sorkin fizera em *The West Wing*. Com efeito, era quase impossível ficar apartado de um cenário cujos fatos históricos eram marcados por disputas políticas em que era fundamental assumir posições. Entre os diversos textos de caráter mais liberal ou conservador, Lehmann (2001) lembrou que o presidente Bartlet era representado como um líder carismático e hipercompetente como Bill Clinton, mas ao contrário deste (e de J. F. Kennedy) não possuía fraquezas sexuais. Contudo, para o crítico, toda a dignidade moral de Bartlet estava a serviço de uma receita convincente de renascimento do imaginário liberal americano. Lehmann (2001 - *online*) ainda afirmou que "como se poderia esperar, Bill Clinton está entre os maiores fãs de *The West Wing*"¹¹ reforçando o que o crítico da *The Atlantic* chamou de "Clintonismo".

Mas a série, que foi três vezes premiada pela associação americana de críticos de TV, manteve seu prestígio entre a crítica:

The West Wing oferece um ideal da América. Ela mostra uma presidência que atua junto, não apenas, aos melhores interesses do eleitorado, mas aos melhores interesses da humanidade. É uma América que examina os seus defeitos e trabalha para repará-los, que convida o debate e a opinião divergente, enquanto se esforça para promover uma agenda humanitária. O show trabalha contra nossos preconceitos cínicos sobre os políticos reais, salientando os obstáculos da vida real introduzidos pelo processo político. Os Estados Unidos de The West Wing são um líder mundial e não apenas por causa da influência política e militar, mas por causa de um conjunto de valores incorporados por um grupo de funcionários públicos e políticos altamente inteligentes e com princípios morais. Aqui, o país é "como a Madre Teresa, mas com capacidade de antecipação de ataque.", nas palavras do Diretor de Comunicações Toby Ziegler (Richard Schiff, I Am Sam) (WILD, 2005 – *online*; tradução nossa).¹²

¹² No original: "The West Wing offers an ideal of America. It shows a presidency that acts not only in the best interests of the electorate, but in the best interests of humanity. It's an America that examines its flaws and works to repair them, that invites debate and dissenting opinion while striving to promote a humanitarian agenda. The show works against our cynical preconceptions about real-life politicians, while highlighting the real-life obstacles introduced by the political process. The United States of The West Wing is a world leader not just because of political and military clout, but because of a set of values embodied by a group of highly intelligent and moral civil servants and politicians. Here, the country is "like Mother Teresa with first strike capability," in the words of Communications Director Toby Zeigler (Richard Schiff, I Am Sam)".

¹³ "Sorkin has a unique style, voice and vision; on almost every show, there's an innovative plot device or a revelatory moment that maximizes the drama of an otherwise dry subject."

¹⁴ Grand Old Party, do partido Republicano de Bush.

A quase unanimidade da crítica reconhece o imenso talento de Sorkin como roteirista, Heather Havrilesky (2003 - *online*), crítico de televisão do *Salon.com*, afirma que "Sorkin tem estilo, voz e visão únicos; em quase todos os shows, há um enredo inovador ou um momento revelador que maximiza o drama de outra forma"¹³. A sua perícia na construção de personagens extremamente morais e na elaboração dos diálogos que equilibram doses de drama e humor, foram reconhecidos pela crítica que destinou o mérito da série quase que exclusivamente à habilidade do roteirista e à excelência do elenco.

Por isso, quando Sorkin e Schlamme retiram-se da produção motivados por um desgaste interno na emissora, no final da quarta temporada (2003), e o controle total passa para as mãos do produtor John Wells, a crítica (e também os fãs) avalia o fato como uma mudança no tom político da narrativa que "faz as pazes com G.O.P."¹⁴ e aproxima-se mais do "centro" segundo o texto de Bill Carter (2003 - *online*) do *The New York Times*. A série ainda permaneceu por mais três temporadas e, embora mantendo certo padrão de qualidade nos diálogos, já não despertava tanta polêmica como antes.

Considerações finais

Apesar de encerrada sua última temporada em 2006, *The West Wing* ainda é apontada como uma espécie de moeda cultural entre críticos, fãs e intelectuais. Em 2010, fãs “die-hard” criaram contas no *twitter* e assumiram a identidade de alguns dos personagens principais da série como a do presidente Bartlet, a de Josh e a de Leo. O interessante é que estas contas misturam a ficção com fatos do mundo real, similar a experiência de leitura da crítica. O verbete *The West Wing* na Wikipédia agrega inúmeras informações e fontes que impressionam não só pela quantidade, mas sobretudo pelo destaque dado à série. Prova disso são os links para 60 publicações (em setembro de 2012) e a ênfase dos tópicos *reações da crítica e impactos sociais*.

Por sua dimensão e alcance, *The West Wing* foi recebida e lida no espaço do jogo de mediações no qual as críticas jornalísticas, ao lado de outras instituições de pressão social, se inserem. A crítica legitimou e ajudou a validar a série não apenas para a emissora, mas sobretudo para o público. A chancela de *TV de qualidade* ou mais recentemente de *Art TV* concedida à ficção reforça os atributos da narrativa.

Atravessando um panorama em que as questões políticas eram vistas com uma familiar monotonia e certa dose de descrédito, a crítica suscitada pela série não se omitiu da partidarização de seu relato, seguiu as “instruções contextuais” e se conformou enquanto prática receptiva. E, embora deixando de lado a suposta objetividade do distanciamento crítico para assumir posições, sejam liberais ou conservadoras, as avaliações sobre *The West Wing* confirmaram o êxito da série. Mas por que a crítica deu pouca relevância aos aspectos estéticos do seriado? Arriscamos dizer que as estratégias contextuais guiaram o discurso da crítica que, contaminada pela grande repercussão política da série e por um grau intencional de realismo previsto no roteiro, destinou pouco tempo para compreender, por exemplo, a complexidade narrativa de *The West Wing*. Jason Mittell observa que frequentemente os episódios de *The West Wing* iniciam “com uma chamada a partir do clímax da história e então voltam o relógio para explicar a situação confusa com que o episódio começou” (2012: 47). Esta carência de instruções iniciais explícitas pode provocar desorientações no espectador comum, mas ao mesmo tempo, o incita a assumir um papel ativo na compreensão de uma história complexamente narrada. Mittell conclui que as complexas estratégias de narração estão fortemente presentes hoje em “contextos expressamente populares para uma audiência massiva” (2012: 47). Além disso, o emprego constante do plano sequência e a tática do *Walk and Talk*, para ficarmos apenas nos elementos mais aparentes, foram insuficientemente explorados pela crítica a *The West Wing*.

Evidentemente que podemos invocar outras causas para a desimportância dada ao exame dos elementos formais da série, como a falta de perícia de muitos críticos em lidar com narrativas seriadas ou mesmo a carência de espaço para análise nas publicações. Porém, julgamos que condições contextuais específicas de produção e recepção, influenciaram a resposta da crítica.

Resta-nos referir que nossa proposta faz parte de uma pesquisa ainda em curso e que partiu de um universo consideravelmente grande de críticas e de textos bem heterogêneos. Ainda assim, pudemos verificar um quase consenso redacional no que diz respeito à *The West Wing*, ou seja, as suas qualidades estavam necessariamente vinculadas ao modo como seus criadores, particularmente, Aaron Sorkin, despertara a fé pública pelo debate político. Esperamos que esta fé se mantenha por muito tempo.

Referências Bibliográficas

- CARTER, Bill. The West Wing' Comes to Terms With the G.O.P. *New York Times*, 23 Set. 2003.
- CLARK, J. Elisabeth. The Bartlet administration and contemporary populism in NBC's *The West Wing*. In: HAMMOND, Michael; MAZDON, Lucy. *The contemporary television series*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2005, p. 224-243.
- GOMES, Regina. *The West Wing: análise dos recursos estéticos do episódio piloto*. In: *Televisão: formas audiovisuais de ficção e documentário*. Faro e São Paulo, 2011.
- HAVRILESKY, Heather. *Will the west wing go south?* (2003). Disponível em: <http://www.salon.com/2003/05/14/west_wing_5/>. Acesso: jan. de 2010.
- ISER, Wolfgang. A interação do texto com o leitor. In: LIMA, Luiz Costa. *A literatura e o leitor: textos de estética da recepção*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.
- JAUSS, Hans Robert. *A história da literatura como provocação à teoria literária*. São Paulo: Ática, 1994.
- _____. *Pequena apologia de la experiência estética*. Barcelona: Paidós, 2002.
- _____. Estética da recepção: colocações gerais. In: LIMA, Luiz Costa. *A literatura e o leitor: textos de estética da recepção*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.
- LEHMANN, Chris. *The Feel Good Presidency: the pseudo-politics of The West Wing*, 2001. Disponível em: <<http://www.theatlantic.com/magazine/archive/2001/03/the-feel-good-presidency/302138/>>. Acesso: jan. 2010.
- MITTELL, Jason. Complexidade narrativa na televisão americana contemporânea. In: *Revista Matrizes*, São Paulo, ano 5, n. 2, jan/jun, 2012, p. 29-52.
- PFEFFERMAN, Naomi. *The Left Wing*, 2001. Disponível em: <http://www.jewishjournal.com/up_front/article/the_left_wing_20011012>. Acesso: jan. de 2010.
- ROLLINS, Peter C.; O'CONNOR, Jonh E. eds.. *The West Wing: the American presidency as television drama*. New York: Syracuse University Press, 2003.
- SILVA JR, Gilberto. *The West Wing: nos bastidores do poder*. Disponível em: <<http://www.contracampo.com.br/69/thewestwing.htm>>. Acesso: out. de 2009.
- SPITZER, Gabriel. *Rich are different. They watch 'West Wing.'*. Disponível em: <http://www.medialifemagazine.com:8080/news2001/may01/may14/1_mon/news2monday.html>. Acesso: fev. de 2010.
- STAIGER, Janet. *Interpreting films: studies in the historical reception of american cinema*. Princeton: Princeton University Press, 1992.
- _____. *Perverse spectators: the practices of film reception*. N.Y: New York University Press, 2000.
- _____. *Media Reception Studies*. N.Y: New York University Press, 2005.
- TOUS, Anna. *La era del drama en televisión*. Barcelona: Editorial UOC, 2010.
- WISE, Daniel de. City Says Goodbye to 'West Wing,' Its Chatterier Self. *Washington Post*, 15 mai. 2006. Disponível em: <<http://www.washingtonpost.com/wp/srv/metro/daily/051506/westwing.html>>. Acesso: jan. de 2010
- WILD, Diane. *The West wing: The complete fourth season*. 2005. Disponível em: <<http://www.dvdverdict.com/printer/westwingseason4.php>>. Acesso: fev. de 2010.

Hipertextualidade no Processo Educacional Contemporâneo

Josias Ricardo Hack

Professor da graduação em Cinema e da pós-graduação em Linguística da Universidade Federal de Santa Catarina.
E-mail: professor.hack@hotmail.com
Site: www.hack.ufsc.br

Aline Renée Benigno dos Santos

Mestre em Linguística pela Universidade Federal de Santa Catarina.

Reginaldo Amorim de Carvalho

Mestre em Linguística pela Universidade Federal de Santa Catarina.

Roziane Keila Grandó

Mestre em Linguística pela Universidade Federal de Santa Catarina.

Sebastião Sales Bueno Junior

Mestre em Linguística pela Universidade Federal de Santa Catarina.

Resumo: As tecnologias atuais estão potencializando a capacidade do homem de transformar o mundo e essas mudanças trazem novidades ao processo educacional contemporâneo. Dentro de tal contexto, o presente artigo tem por objetivo discutir a importância da linguagem hipertextual e dos ambientes virtuais de ensino e aprendizagem na construção do conhecimento. Para tanto, se partirá da definição de hipertexto e na continuidade se fará a exposição de argumentos que referendam a importância da linguagem hipertextual em ambientes que fomentam o ensino e aprendizagem virtual. O estudo é caracterizado como uma pesquisa bibliográfica, com uma análise qualitativa do objeto e está ancorado em autores da Educação, assim como da Linguística Textual e da Enunciação.

Palavras-chave: processo educacional; tecnologias; hipertextualidade, ambiente virtual de ensino e aprendizagem.

Abstract: Nowadays the technologies are broadening the opportunities in the educational process. This article analyzes the characteristics of the hypertext language in the virtual learning environment. In order to do that, the text is divided into two chapters: in the first chapter we define hypertext; in the second chapter we discuss the use of the hypertext language in the educational process. This academic study was composed of bibliographical research. The qualitative analysis is based in authors of the Education and the Linguistics.

Keywords: educational process; technologies; hypertext; virtual learning environment.

Introdução

As tecnologias contemporâneas vêm, a cada dia, transpondo os modos e processos de produção e socialização de uma variada gama de saberes. Transmitir, significar e armazenar estão acontecendo como em nenhum outro momento da história. As formas digitais permitem que as informações sejam criadas de maneira extremamente rápida e flexível, envolvendo diversas áreas do conhecimento sistematizado, bem como o cotidiano nas suas multifacetadas relações. Assim, as tecnologias aportam na sociedade do século XXI como sendo potencializadoras da capacidade do homem de construir, transformar, modificar o mundo, sendo, essencialmente, parte da condição humana.

Com todas essas mudanças, vivenciamos novidades intensas no contexto educativo. Lévy (1993) afirma que a velocidade de evolução dos saberes, a

massa de pessoas convocadas a aprender e produzir novos conhecimentos e o surgimento de novas ferramentas fazem emergir paisagens inéditas e distintas, identidades singulares no coletivo e uma inteligência e saber coletivos. A produção do conhecimento tecnológico proporciona um novo caminhar no contexto educacional e a explosão de múltiplas tecnologias influencia intensamente o processo de ensino e aprendizagem.

O presente artigo está dividido em três partes e tem por objetivo principal discutir a importância da linguagem hipertextual no processo educativo contemporâneo. Na primeira seção, o leitor encontrará a definição de hipertexto, pela interlocução com alguns autores. Na sequência serão destacadas as características da linguagem hipertextual em ambientes virtuais de ensino e aprendizagem. Por fim, far-se-á algumas considerações sobre os resultados do estudo. A pesquisa é bibliográfica e busca suportes nos estudos linguísticos de base textual e enunciativa em consonância com a educação. A abordagem do objeto, neste caso, a hipertextualidade em relação à educação, é realizada a partir de uma análise qualitativa, a qual busca fazer interpretações das realidades sociais (BAUER; GASKELL, 2007).

O que é hipertexto

Ao começar a definição por uma leitura etimológica do termo hipertexto, destaca-se aqui seu radical grego *hiper* que quer dizer “além”. Tal informação é capaz de conduzir o leitor a inferir que esse termo ligado à palavra “texto” configura um possível conceito de que hipertexto seria aquele que quebra uma linearidade instaurada pelo plano comum textual e que se lança numa transcendentalidade materializada por outros textos decorrentes daquele do primeiro plano. Contudo, queremos ir além em nossa definição do termo.

O hipertexto é tão antigo quanto a escrita. As citações e as referências bibliográficas em um texto impresso são exemplos de hipertextualidade, pois elas remetem o leitor a outros textos. No entanto, só damos conta da existência dessa ferramenta quando nos referimos ao ambiente virtual. A diferença está basicamente no suporte. Uma das inovações que surgiram no texto eletrônico são os hiperlinks, que “são dispositivos técnico-informáticos que permitem efetivar ágeis deslocamentos de navegação on-line” e “realizar remissões que possibilitam acessos virtuais do leitor a outros hipertextos de alguma forma correlacionados” (KOCH, 1997: 64). São marcas que ligam um nó a outro, representadas por palavras em negrito, itálico, sublinhado ou cores e ainda ícones ou gráficos. Os hiperlinks podem ser fixos ou móveis e exercem no texto as funções dêitica, coesiva, cognitiva, entre outras.

É na década de 60 que o termo “hipertexto” é cunhado por Ted Nelson, para demonstrar o novo modo de produzir textos, principalmente com o apoio de estudos na área de inteligência artificial. São seguidas propostas do raciocínio associativo, no qual o hipertexto é visto como forma de escrita/leitura não linear, em um sistema de informática. Já na década de 70, com a chegada do computador pessoal, e na década de 80, com a internet, o hipertexto foi inserido nos mais diversos contextos sociais (MARTOS, 2001).

Para Koch (1997: 63), o hipertexto é “um suporte linguístico-semiótico”. É uma escritura multilinear e multissequencial, que remete o leitor virtual a várias direções dentro de um texto. De acordo com a autora, o hipertexto

é também uma forma de estruturação textual que faz do leitor, simultaneamente, um coautor do texto, oferecendo-lhe a possibilidade de opção entre caminhos diversificados, de modo a permitir diferentes níveis de desenvolvimento e aprofundamento de um tema.

Considerando que um hipertexto remete o leitor a outro(s) texto(s), procuramos ancorar parte da nossa discussão na teoria bakhtiniana dos gêneros do discurso. De acordo com Bakhtin (1992), todas as atividades realizadas pelo ser humano estão relacionadas ao uso da língua, que por sua vez, dá-se através dos enunciados (orais e escritos). Ele ressalta que “cada esfera de utilização da língua elabora seus tipos relativamente estáveis de enunciados”, chamados pelo autor de “os gêneros do discurso” (BAKHTIN, 1992: 280). Para Bakhtin, os gêneros discursivos são heterogêneos, devido ao seu tema, a situação no qual eles se concretizam e à composição dos participantes. O autor (BAKHTIN, 1992: 262) afirma também que a riqueza e a multiplicidade dos gêneros do discurso são tantas devido às inesgotáveis “possibilidades da multiforme atividade humana e porque em cada tempo dessa atividade é o repertório dos gêneros do discurso, que cresce e se diferencia à medida que se desenvolve e se complexifica um determinado campo”. Na perspectiva bakhtiniana, a função da língua é atender à necessidade do homem de se comunicar, expressar-se. O ouvinte/receptor não recebe a mensagem passivamente, mas ele interage concordando ou não com o seu emissor, de maneira parcial ou total e assim

completa-o, aplica-o, prepara-se para usá-lo etc.; essa posição responsiva do ouvinte se forma ao longo de todo o processo de audição e compreensão desde o seu início, às vezes literalmente a partir da primeira palavra do falante (BAKHTIN, 1992: 271).

O nosso objetivo não é fazer uma abordagem aprofundada sobre a teoria dos gêneros do discurso, mas mostrar a sua (inter)relação com o hipertexto, uma vez que, qualquer texto oral ou escrito, de acordo com o pensamento bakhtiniano, faz parte de algum tipo de gênero discursivo, seja pela sua estrutura ou pela sua função. O intuito é perceber os gêneros discursivos como eventos textuais dinâmicos, maleáveis e plásticos, que se emparelham às necessidades e atividades socioculturais e sociocomunicativas, como as inovações tecnológicas que levaram ao surgimento de hipertextos multimídias (MARCUSCHI, 2009).

Segundo Ramal (2003), a informática transforma o conhecimento em algo não material, flexível, fluido e indefinido, promovendo rupturas pelo próprio usuário, como é o caso da interatividade, a manipulação de dados, o intercâmbio de saberes por meio de nós de rede. Esse novo contexto proporciona o desaparecimento das fronteiras rígidas entre textos-margens e autores-leitores. Os suportes digitais e os hipertextos são as tecnologias intelectuais de que a humanidade passará a ter validade para aprender, interpretar a realidade e transformá-la.

Enfim, o que passa a diferenciar o hipertexto no ambiente virtual da forma impressa é a questão da velocidade, já que um clique sob um link leva menos de um segundo, e as múltiplas interconexões possíveis. Os elos, que são as ligações mantidas entre um nó e outro no ambiente virtual, podem conter tanto um trecho de texto da própria página; um texto em outras páginas localizadas no mesmo computador; um texto em outra página localizada em outro computador qualquer, interligado à internet ou qualquer outra rede de computadores; além de sons, figuras, fotos, vídeos. Assim, os hipertextos estão nas redes nacionais e internacionais de computadores permitindo o acesso às informações da forma mais rápida. Os hipertextos também integram as páginas *www* – *world wide web* – presentes na internet, a rede mundial de computadores, possibilitando a conexão em qualquer parte do mundo. Outra forma bastante difundida dos hipertextos eletrônicos são os cd-roms, construídos com fins educacionais, comerciais e de lazer: enciclopédias, jornais, revistas entre outros materiais de referência (MARTOS, 2001).

Em suma, como se percebeu até o momento, a linguagem hipertextual se organiza sem uma linearidade, no sentido de não ter começo, meio e fim.

Dependendo do caminho que o leitor escolher no hipertexto, ele poderá ver um novo tópico, fornecer informações a mais, mostrar uma referência, exibir uma ilustração, uma foto, um esquema ou ainda um vídeo, ou até mesmo, acionar outro programa no computador que proporcione entrada de informações. Na sequência continuaremos nossa reflexão agregando outros autores que nos ajudarão a entender as características da linguagem hipertextual em ambientes virtuais de ensino e aprendizagem.

Linguagem hipertextual no processo educacional

Como já fora comentado na seção anterior, o hipertexto possibilita uma nova forma de leitura: um processo descontínuo e não-linear. Lévy (1999) associa que este evento virtualiza uma função cognitiva, uma atividade mental. Como o pensamento é naturalmente associativo, podemos interpretar que o mecanismo de leitura do hipertexto se apresenta por meio de nós e links. O que o diferencia do texto tido como convencional é seu caráter fragmentado pela idéia de texto escrito canonicamente - rompe com a hierarquia de começo, meio e fim. Muitas vezes, um leitor inicia sua leitura hipertextual onde outro leitor terminou sua leitura. Desta forma podemos admitir que a virtualização do texto, realiza-se de forma interativa com o seu leitor e usuário, pois ao interagir com o mundo virtual os usuários o exploram e o atualizam simultaneamente, é o que podemos chamar de escrita colaborativa. Nessa forma, é possível para o leitor uma (re) textualização diversa e constante, quando o autor pode copiar, inserir, recortar, importar dados, criar links, enfim, editar o seu texto, elevando assim potencial informativo e interacional da linguagem hipertextual (MARTOS, 2001).

Torna-se necessário ressaltar que, nem todas as características do hipertexto são positivas. Segundo Lévy (1999), apesar de o hipertexto no ambiente virtual apresentar a velocidade, ele pode proporcionar problemas e limites, uma vez que, é muito mais fácil nos perdermos na leitura do hipertexto. Martos (2001) defende que isso ocorre, pois, diante da tela, perde-se a referência espacial e sensorio-motora que atua quando se segura um livro na mão. Neste momento, somente se tem acesso uma pequena superfície vinda de outro espaço. Contudo, precisamos lembrar que estas tecnologias sofrem um constante processo de mudança e são estruturadas cada vez mais eficientemente nos termos de *tempo*, *custo* e *esforço*. Litwin (2001) defende que aprender a trabalhar com estas tecnologias implicam em aprender as condições de variação do processo de aperfeiçoamento das TICs.

Visto que a sociedade que comporta os aprendizes de nosso atual sistema educacional se transforma freneticamente, convém ponderarmos sobre como o processo de ensino e aprendizagem se configura perante as mudanças atuais, principalmente àquelas ligadas ao avanço da tecnologia aplicada à educação. Acreditamos que o hipertexto eletrônico deve ser entendido como uma ferramenta para a construção do conhecimento, que oportuniza uma aprendizagem ativa. Em ambientes virtuais de ensino e aprendizagem (AVEA), o leitor vai construindo seu próprio caminho em uma tela interativa, pela própria característica de permitir que se escolha o que seja mais pertinente para sua leitura. Esses indivíduos tornam-se capazes de transformar seus questionamentos acerca do mundo em atos operados por instrumentos simbólicos e materiais.

Para Hack (2010), um AVEA é constituído de ferramentas que objetivam estabelecer relações comunicativas entre os envolvidos no processo de construção do conhecimento. Aos alunos, tal ambiente geralmente disponibiliza recursos que possibilitam:

- O acesso a textos introdutórios aos tópicos, em que o aluno toma conhecimento de quais serão seus desafios em cada unidade que compõe o curso;

- A administração de alguns aspectos do *layout* do AVEA;
- A visualização de murais virtuais de notícias e novidades, onde ficam expostos os recados e avisos à turma;
- A participação em fóruns de discussão, no qual acontece o aprofundamento e o debate de temáticas relacionadas ao curso;
- A realização de avaliações *on-line* e *off-line*, tais atividades podem ser compostas por questões objetivas, somatórias e discursivas ou podem permitir o envio de trabalhos escritos para uma correção *off-line*;
- A criação de espaços de colaboração extracurricular, que funcionam como uma espécie de “cafeteria virtual”, onde, o aluno pode postar assuntos extraclasse, que interessem os demais envolvidos com o curso;
- A organização de calendários, agendas ou cronogramas de atividades, que são ferramentas utilizadas para ordenar datas de entrega das atividades, prazo para leituras, entre outros;
- A realização de bate-papos virtuais, em *chats*, que permitem a troca de mensagens entre os membros da turma de forma síncrona;
- O uso de recursos de mensagem instantânea, que permite o diálogo entre as partes envolvidas instantaneamente e deixa um histórico das interações gravado no AVEA;
- O acesso a pastas virtuais onde se encontram os materiais didáticos do curso, como apostilas, slides, gabaritos, leituras complementares, vídeos, áudios dentre outros produtos digitais educativos disponibilizados pelo docente.

Hack (2010) destaca que o professor, tutor ou responsável pela confecção do AVEA possui todos os recursos disponíveis aos alunos, com o acréscimo de duas ferramentas que permitem a edição e o gerenciamento do curso. A pessoa que recebe o papel de editor de um AVEA consegue visualizar ferramentas que criam os hipertextos e demais recursos que compõem o ambiente virtual de estudos. Os editores de AVEA também podem acompanhar o progresso dos alunos em ferramentas que permitem observar estatísticas de acesso e participação nas atividades.

Os cursos de graduação a distância, oferecidos pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC) dentro do sistema Universidade Aberta do Brasil (UAB)¹, utilizam o ambiente virtual de ensino e aprendizagem Moodle (Modular Object-Oriented Dynamic Learning Environment), desenvolvido pelo australiano Martin Dougiamas em 1999, considerado um software livre. Professores, tutores, alunos e pessoal administrativo são motivados a fazer todas as interlocuções necessárias utilizando o ambiente virtual. Tal procedimento permite a criação de uma memória histórica virtual do Curso e também serve para o esclarecimento sobre quais encaminhamentos foram dados às dificuldades enfrentadas e levantadas pelos estudantes.

Enfim, como visto aqui, o AVEA pode ser entendido como um sistema de aprendizagem colaborativa e interativa, em que a linguagem hipertextual ajuda os alunos a comunicarem suas idéias e a colaborarem em atividades comuns. Afinal, os integrantes de um AVEA possuem um objetivo em comum e interagem entre si, em um processo no qual o aluno é um sujeito ativo na construção do conhecimento e o educador é um mediador, orientador e condutor do processo educativo.

¹ O Sistema UAB foi criado pelo Ministério da Educação (MEC) do Brasil em 2005, sob cinco eixos fundamentais: (1) expansão pública da educação superior, considerando os processos de democratização e acesso; (2) aperfeiçoamento dos processos de gestão das instituições de ensino superior, possibilitando sua expansão em consonância com as propostas educacionais dos estados e municípios; (3) avaliação da educação superior a distância tendo por base os processos de flexibilização e regulação em implementação pelo MEC; (4) contribuições para a investigação em educação superior a distância no país; (5) financiamento dos processos de implantação, execução e formação de recursos humanos em educação superior a distância. (UAB, 2010).

Considerações finais

O presente artigo apresentou o hipertexto como uma ferramenta multissequencial e também um suporte lingüístico-semiótico que permite ao leitor a possibilidade de escolher diferentes direções a partir dos links presentes em um texto no ambiente virtual. A sua relação com os gêneros do discurso está na possibilidade do leitor interagir com diferentes modelos de textos que estão em circulação na nossa sociedade. Na atividade de ensino e aprendizagem, ele contribui tanto para quem estuda quanto para quem faz a mediação do conhecimento, pois abre um leque de possibilidades de pesquisas, além de proporcionar ao usuário um espaço de aprendizagem colaborativa e interativa.

O hipertexto não deve ser considerado como a única ferramenta metodológica a permear o processo educacional contemporâneo, mas precisa ser entendido como capaz de promover, dialogicamente, oportunidades para o crescimento intelectual do discente. Por exemplo, através dos links, os leitores podem trilhar os seus caminhos para chegar aos nós – em que estará o foco da pesquisa, o que se quer pesquisar - e a partir destes nós podem acessar outro e mais outro. Neste sentido, o leitor deixa de fazer leitura em um processo linear e assim tem a oportunidade de navegar, entre um *clic* e outro, de fazer leituras e de colaborar. Então, podemos inferir que o hipertexto no ambiente virtual possibilita ao usuário a exploração e a atualização de sua leitura em tempo integral, pois lhe permite recortar, copiar, inserir, importar dados e criar links indefinidamente. Mas essas oportunidades devem basear-se em interações significativas, que promovam o desenvolvimento de habilidades e competências a serem aplicadas pelos indivíduos, atores desse processo.

Referências bibliográficas

- BAKHTIN, M. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.
- BAUER, M. W.; GASKELL, G. *Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som*. 6. ed. Petrópolis: Vozes, 2007.
- HACK, J. R. Linguagem virtual e audiovisual na EAD. In: _____ et al. *Produção de materiais autoinstrutivos para a Educação a Distância*. Indaiá: Asselvi, 2010, p. 59-87.
- KOCH, I. V. *O texto: construção de sentidos*. São Paulo: Contexto, 1997.
- LÉVY, P. *O que é virtual?* Rio de Janeiro: Editora 34, 1999.
- LITWIN, E. Das tradições à virtualidade. In: _____. (org). *Educação a distância: temas para o debate de uma nova agenda educativa*. Porto Alegre: Artmed, 2001.
- MARCUSCHI, L. A. *Gêneros textuais: definição e funcionalidade*. Disponível em: <<http://www.proead.unit.br/professor/linguaportuguesa/arquivos/textos>>. Acesso em: 23 out. 2009.
- MARTOS, J. Hipertexto e processos comunicacionais na construção do saber a distância. In CABRAL, L. G. et al. *Lingüística e ensino: novas tecnologias*. Blumenau: Nova Letra, 2001.
- RAMAL, A. Educação a distância: entre mitos e desafios. In: ALVES, L.; NOVA, C. (orgs). *Educação a distância: uma nova concepção de aprendizado e interatividade*. São Paulo: Futura, 2003. p. 87 – 123.
- UAB. *Universidade Aberta do Brasil*. Disponível em: <<http://uab.capes.gov.br>>. Acesso em 01/2010.

Circulação crítica de *Profissão Repórter*. análise de comentários em *blogs*

Eloísa Joseane da Cunha Klein

Doutora em Ciências da Comunicação pela Universidade do Vale do Rio dos Sinos (Unisinos). Mestre em Ciências da comunicação pela Unisinos. Especialização em Humanidades pela Universidade Regional do Noroeste do Estado do Rio Grande do Sul (Unijuí). Graduação em Comunicação Social – Jornalismo pela Unijuí.
E-mail: eloisa_klein@yahoo.com.br

Resumo: Em contexto de midiatização da sociedade, o acúmulo de conhecimentos produzidos ao longo da experiência com a mídia permite o tensionamento aos modos como nos relacionamos com e através da mídia. Alguns aspectos deste tensionamento podem ser recuperados pela análise de casos empíricos, que reúnem fragmentos da circulação crítica da mídia, que é cotidiana, porém dispersa. Com a finalidade de discutir aspectos de circulação comunicacional e crítica midiática, o artigo analisa comentários e discussões realizadas em *blogs* sobre o programa televisivo *Profissão Repórter*. Analisando as falas sobre *Profissão Repórter*, temos em conta a reflexão acerca dos modos como a televisão tem sido assistida e comentada, na ambiência digital. Este recorte nos permite observar a formação de competências midiáticas e o acionamento da mídia para a reconfiguração de espaços de discussão do cotidiano social.

Palavras-Chave: dispositivos interacionais; circulação; *Profissão Repórter*.

Abstract: In the context of mediatization of society, the accumulation of knowledge produced through the experience with the media allows us to provoke tensions on the ways we interact with and through the media. Some aspects of this tension can be recovered by analyzing empirical cases, which bring together fragments of critical circulation of the media, which is ordinary, but dispersed. In order to discuss aspects of circulation and media criticism, the article analyzes comments and discussions in *blogs* about the television program "*Profissão Repórter*". Analyzing comments on the program "*Profissão Repórter*", the text reflects on the ways in which television has been watched and commented on digital ambience. This cut allows us to observe the formation of media skills and the activation of media to the reconfiguration of spaces of everyday social discussion.

Keywords: interaction gadgets; circulation; "*Profissão Repórter*".

Dispositivos interacionais, comunicação e circulação crítica

O trabalho crítico sobre a mídia é tentativo, experimental, desenvolvido em episódios comunicacionais – que realizam os dispositivos interacionais socialmente produzidos na experiência vivida e nas práticas sociais (BRAGA, 2011). A circulação sobre a mídia está presente na experiência social contemporânea e atua na reconfiguração de dispositivos interacionais, no contexto da sociedade em midiatização.

Em nossas interações cotidianas, acionamos o conhecimento que construímos cotidianamente em processos intersubjetivos: no presente, mas envolvendo passado e noção de futuro, em um local e com algumas pessoas e objetos, mas

envolvendo informações e memórias de outras pessoas, lugares e objetos (BERGER; LUCKMANN, 2008). Contemporaneamente, os processos midiáticos (referentes a todo tipo de mediação) atravessam nossas experiências. Estes processos midiáticos foram desenvolvidos ao longo de séculos (e, particularmente, desde o século XX) envolvendo práticas de informação, entretenimento, relações sociais em função do romance, do jornalismo, da comunicação de massas, das tecnologias digitais – configurando-se em função da presença física da mídia, modos de uso, características e práticas discursivas.

A sociedade midiaticizada se caracteriza por um acúmulo de conhecimentos e de experiências relativas a estas práticas, de tal sorte que passa a acionar saberes e fazeres midiáticos nos mais variados processos sociais. Como os processos sociais são constituídos pelos modos de interagir da sociedade, entendemos que se processam mudanças na própria experiência cotidiana da mídia. Entendemos, assim, a mídia como parte da sociedade e os circuitos da circulação midiática como parte de um fluxo contínuo, invocando os aspectos relacionais da comunicação.

Desde as décadas finais do século XX, os estudos em recepção procuram “entender o lugar do receptor no processo comunicativo a partir da perspectiva da sua atividade”, “procuram dar conta da ‘relação’ entre os meios e os receptores a partir da negação de que essa relação seja de mero ‘efeito de uns sobre os outros’” (GOMES, 2004:16). A investigação e concepção da recepção são diversificadas, mas, de modo geral, trata-se de pensar além do modelo matemático da comunicação, superando-o em suas insuficiências, e complexificando a compreensão sobre as atividades dos receptores, concebendo o processo comunicativo em termos relacionais.

Ao estudar a recepção, procura-se entender os sentidos construídos pela audiência – que muitas vezes se apresentam em diversidade, o que caracteriza sua atividade sobre a mídia. “Acredita-se que os telespectadores estabelecem suas próprias significações, [...] em vez de receber passivamente os significados previamente construídos em outros momentos do processo comunicativo” (GOMES, 2004: 174). O receptor, ou o leitor, o telespectador, são “sujeitos sociais”; “têm uma história, vivem em uma formação social particular” e “são constituídos por uma história cultural complexa que é ao mesmo tempo social e textual” (GOMES, 2004: 175).

Há “dispositivos socialmente gerados” (BRAGA, 2006: 40) que trabalham esta recepção midiática, nas conversas cotidianas, nas instituições, nos círculos sociais, nas redes sociais na internet. As variadas proposições que circulam na mídia também circulam socialmente, muitas vezes constituindo atividade crítica, seja porque tensionam “processos e produtos midiáticos, gerando dinâmicas de mudança”; seja porque exercem “um trabalho analítico-interpretativo, gerando esclarecimento e percepção ampliada” (BRAGA, 2006: 46). Entre outras dinâmicas, estas críticas observam a mídia desde critérios definidos pelos processos sociais, analisam especificidades de produtos e processos midiáticos, desenvolvem ações de interpretação e competências.

O produto midiático não é necessariamente o ponto de partida para a circulação comunicacional – ainda que se considere a repercussão de temas ou modos reflexivos instituídos pelo produto em si (BRAGA, 2011a). A comunicação midiática se caracteriza como fluxo contínuo de informações, ideias, práticas comunicacionais, expectativas, que circulam não como “ida-e-volta entre participantes” (quando o emissor fala e o receptor devolve um retorno), mas por “um fluxo comunicacional *contínuo e adiante*” (BRAGA, 2011b: 6 – grifos do autor).

Entre outros circuitos acionados pela mídia, alguns têm a ver com seu modo de funcionamento, suas operações, sua dinâmica de inserção na sociedade. A internet tem se apresentado como um lugar privilegiado para falar sobre os processos produtivos da televisão. Há uma fala advinda da própria televisão, com apresentadores, produtores, jornalistas, editores, atores. Desta fala advém informações sobre estética televisiva, cenografia, tempo e rotina produtiva. Em algumas destas falas sobre a TV, com pessoas da TV, ocorre crítica midiática, por vezes ainda limitada a consideração da televisão como meio menor e populesco, que não pode oferecer programas mais “inteligentes” por ausência de público para tais produções. Há ainda a fala de pessoas de outros campos sociais, que não o midiático, além de relatos, depoimentos, análises, comentários, debates e discussões entre os espectadores.

Parte das críticas que circulam na internet não oferecem muitos elementos concretos da televisão, consistindo em afirmações abstratas, com frases de efeito sob as quais se enquadram exemplos alegóricos que podem ser associados com algum programa (e não com um programa especificamente), de maneira pouco rigorosa. Alguns textos sobre a televisão na internet preservam um caráter especulativo e de cunho moral (dada a impossibilidade de confrontar dados para embasar uma opinião argumentada). Alguns comentários comparam a televisão com a internet – que seria muito mais ampla, democrática e possibilitaria que as pessoas discutissem as coisas ruins que existem.

Porém, há uma diversidade de comentários, relatos de experiências, textos analíticos, discussões em mídias sociais que permitem analisar como as pessoas estão interagindo com a mídia, particularmente quando buscamos encontrar, entre os processos difusos de discussão da mídia, elementos referentes a programas específicos. Comentários que tratam de programas específicos tendem a priorizar aspectos pontuais, discussão de abordagens temáticas, tipo de acionamento de fontes, formas de realização de gravação e entrevistas, características estruturais, lógicas de pertença à TV.

Em pesquisa recente, analisei a circulação social do programa *Profissão Repórter* através de três movimentos analíticos: primeiro, uma ampla observação do que as pessoas, em geral, falam sobre o programa, em diferentes tipos de ferramentas e de espaços na *web*: *blogs*, comentários de notícias, replicação de conteúdo midiático, sistemas de busca para baixar as reportagens exibidas, textos críticos que chegam a ser publicados num espaço específico de crítica da mídia: o Observatório da Imprensa. Num segundo movimento, analisei comentários no *Twitter* pelos quais foi possível acionar informações sobre como as pessoas tratam sua relação com o *Profissão Repórter*. Num terceiro movimento analítico, tomei em consideração o conteúdo – e também as formas – de participação no *blog* do programa para comentar uma edição específica, que suscitou um intenso debate no *blog*, com a inserção de novo material audiovisual, pelo programa, para atender as demandas ali levantadas.

Neste artigo, apresento a síntese do primeiro movimento analítico, que permite o acesso a dados sobre uma ampla circulação do programa televisivo *Profissão Repórter*, com o que podemos ter alguns indícios da relação da mídia e dos espectadores com o programa em contextos de vivências em ambientes digitais. Os comentários foram localizados por rastreamento por palavras-chave, seguindo diversas combinações. Resultados que apontam para divulgação de link e repetição do texto do próprio programa são considerados para uma descrição de ocorrências comuns. Comentários, análises e trocas de ideias sobre o programa são analisadas na perspectiva de observar lógicas transversais e especificidades com relação ao que se diz sobre *Profissão Repórter*, onde e como.

Circulação midiática de *Profissão Repórter* na internet

O *Profissão Repórter* circula na mídia através das entrevistas concedidas pelo coordenador, Caco Barcellos, em jornais, revistas, sites – outras emissoras de televisão, mas neste caso especialmente, as públicas. O teor das perguntas é geralmente sobre contato com os jovens, tipo de pautas, características da produção das reportagens (comparando quadro do Fantástico e programa independente). Cristina Padiglione, em matéria no jornal O Estado de São Paulo, brinca:

Onde já se viu programa jornalístico render boa audiência depois das 23 horas, sem âncora que bote dedo em riste, sem cenas de apelo erótico ou violento, sem denunciismo, feito por um bando de novatos mal saídos da faculdade e ainda disposto a subverter alguns dos preceitos mais consolidados da profissão? (OESP, 2009, *online*).

Nos jornais e sites de notícia, o *Profissão Repórter* é anunciado como parte da programação televisiva, sendo o lead das reportagens apresentado antecipadamente a cada uma das edições:

O “*Profissão Repórter*” desta terça-feira (8) mostra o sucesso de anônimos que ficaram famosos pelos vídeos que postaram na internet. A repórter Paula Akemi segue para o Piauí para acompanhar a gravação do novo clipe de Stefhany Absoluta. A moça ganhou notoriedade quando gravou um vídeo caseiro com a música “Eu Sou Stefhany”. No clipe feito em 2009, ela dirige seu carro pelas ruas de Inhumas, no interior nordestino, e desde então virou fenômeno instantâneo na internet com mais de um milhão de acessos. Agora, Stefhany, que é uma ex-lavradora, sustenta a família com seus shows (UOL Entretenimento, 2011).

É comum também que índices de audiência sejam associados ao sucesso do programa, considerando-se a média de 20 pontos de audiência apesar da faixa de horário em que vai ao ar. A presença da *hashtag* “#profissaoreporter” também leva o programa a ser tratado por outras mídias. Outro assunto que frequentemente faz com que o programa seja tematizado como notícia são as consequências de determinada cobertura, como a reportagem sobre paparazzi, em que houve uma extensa rede de circulação de notícias envolvendo as reações da atriz Luana Piovani e do diretor Boninho ao conteúdo da edição do programa. Muitos são os *blogs* que se dedicam mais a noticiar o conteúdo da TV, incluindo *Profissão Repórter*, que fazer comentários, difundir opiniões sobre a notícia, fazer enquetes ou consultas, emitir juízo de valor¹. Há um *blog* chamado *Profissão Repórter HD (high definition)*, onde se encontram todos os episódios do programa para download, com 12 mil acessos ao final de 2011.

Entre os principais padrões de circulação de notas, comentários, fotos e vídeos de *Profissão Repórter* estão: (1) divulgação da notícia enviada pelo portal G1 e redação de *Profissão Repórter* em vários sites, portais de notícia e conteúdo de todo o Brasil e também em *blogs*; (2) comentários sobre o conteúdo do programa em colunas vinculadas a portais de notícia; (3) comentários sobre a estrutura do programa ou o tema e o tipo de abordagem em *blogs*; (4) divulgação do *link* para baixar o programa; (5) enquetes e comentários sobre preferência comparando com o programa televisivo *A Liga*, que vai ao ar pela *Band*, no mesmo dia e faixa de horário; (6) comentários em sites de fofoca; (7) comentários em redes sociais, com circulação de pautas, temas e frases pelos próprios telespectadores.

A divulgação das informações enviadas pelo portal de notícias G1 é reproduzida por centenas de outros sites. Com trecho de frase contendo o nome da repórter, a ação que executava – referente a momento clímax da reportagem (“A repórter

¹ É o caso do www.blogohada.com, do <http://suadicaonline.blogspot.com>, www.fabiotv.com.br, <http://noticiasdatvbrasil.wordpress.com>; <http://profissaoreporterhd.blogspot.com>.

Eliane Scardovelli acompanha o momento em que Luana, uma detenta de 21 anos...”), o sistema de busca *Google* encontrou 127 resultados, cujos *links* direcionavam a sites de emissoras vinculadas à rede *Globo*, sites regionais, *blogs* e sites especializados na área de segurança pública e direito. Com trecho de reportagem com forte apelo ao público jovem (frase: “O repórter Thiago Jock registra cerca de 50 trocas de beijos em menos de meia hora”), o sistema registrou 287 resultados em 30 segundos, com uma curiosidade: a maioria dos *links* possibilitava que o programa fosse baixado para o computador. Pela utilização do nome do programa associado ao título da edição, o sistema de buscas localizou mais de sete mil resultados – dentre aqueles destacados nas primeiras páginas de pesquisa a maioria estava relacionada à busca, com algum nível de dispersão, dada a generalidade do assunto tratado na frase.

Os primeiros *links* estavam vinculados ao portal G1, ao próprio *blog* do programa e continham a divulgação e o *link* para assistir o programa *online*. Em seguida estavam disponibilizados os *links* para acesso dos vídeos (parte 1 e parte 2 do programa) no *YouTube*. Depois vinham *links* que direcionavam para sites ou *blogs* dos quais era possível baixar o programa – em alguns deles classificado como “série”. Os *links* para assistir o programa também foram divulgados em sites sobre encontro de casais e sexo.

Alguns sites e *blogs* divulgam sempre ou com boa frequência as atualizações sobre o que vai ao ar no programa *Profissão Repórter*, como o www.noticiasdatvbrasileira.com.br, que geralmente repete o conteúdo emitido pela redação do *Profissão Repórter*; ou o www.dignow.org, diretório de *blogs*, que adapta o conteúdo, ao invés de manter a notícia emitida pela redação. Por exemplo, no programa chamado “Tudo por um filho”, o *Dignow* prioriza a história de Sarah, uma das personagens escolhidas para refletir sobre a temática. A menina vivia uma disputa de guarda pelos pais e havia sido levada pela mãe sem o consentimento do pai, que tinha a guarda:

Nesta terça feita o *Profissão Repórter*, trará 03 histórias incríveis sobre: ‘O que os pais são capazes de fazer pelos filhos’, uma dessas histórias é a da menina Sarah. assista a chamada do programa: PROFISSÃO REPÓRTER: TUDO POR UM FILHO: O *Profissão Repórter* traz a história da menina Sarah, que já comentamos aqui no *Blog*. (DIGNOW, 2011 – *online*)

Boa parte das referências a *Profissão Repórter* são feitas por *blogs*, que tanto disponibilizam vídeos, como, em alguns casos, publicam notas ou textos refletindo sobre temas abordados no programa ou sobre a própria estrutura e dinâmica de *Profissão Repórter*. Estas postagens costumam ser comentadas por usuários, com o que é possível observar aspectos da circulação de *Profissão Repórter*, particularmente nas mídias sociais.

Profissão Repórter* comentado em *blogs

Entre os comentários sobre *Profissão Repórter* em *blogs*, boa parte faz referência ao texto publicado no site do programa ou sintetiza aspectos da abordagem de algum tema. Sobre esta referência são adicionados comentários de acordo com interesses específicos, muitas vezes relacionados com a atividade profissional, com a cidade, com o estado tratado na reportagem. Como exemplo, pessoas ligadas à arte contemporânea discutem abordagem do trabalho de grafiteiro, fotógrafos discutem edição sobre fotografia, moradores do Maranhão discutem sobre modos pelos quais o estado é enfatizado: “Esta é a realidade do interior maranhense: caos total na segurança de tráfego, principalmente com relação à moto, já que a maioria não tem habilitação e capacete é peça desconhecida”.

Algumas pessoas reforçam dados da reportagem: “A cidade de Santa Rita tem cinco vezes mais motos do que habilitados. Um cidadão até que confessou não saber ler e pilota há 3 anos”; “Em Rosário, foi destacado o ataque ao Fórum da cidade, cujos funcionários estão em greve, onde processos e a toga da juíza foram jogados no Rio Itapecuru em maio”.

Em algumas situações, o comentário inicial sobre o programa se desdobra em considerações sobre o tema, como no caso da edição sobre a rotina de juízes que sofreram ameaça de morte. Os comentaristas levantam questões como o valor do salário dos juízes (valor suficiente ou insuficiente, tipo de atuação dos juízes) e tipo de enquadramento da reportagem. O programa chega a ser pensado com relação à sua característica de abordagem e à atuação de Caco Barcellos, o que ocorre, por exemplo, com o acionamento do argumento de que o programa acolhe denúncias de violência policial, o que frequentemente é interpretado como apoio a bandidos.

A maioria dos comentários está relacionada ao tipo de vivência social e com a mídia – sendo possível identificar casos de negação da validade do trabalho midiático ou compreensões abrangentes sobre a mídia e as relações estabelecidas com as realidades tratadas. Este exemplo reúne estes dois aspectos:

ontem, numa noite insone, fiquei acompanhando a programação da Rede Globo. Só consigo assistir à Globo ou qualquer outro canal após às 22 horas, que é quando o nível de bobagem já diminuiu um pouco. Desta vez fui surpreendido por um programa que nunca tinha visto, o tal "Profissão Repórter", que é comandado pelo Caco Barcellos. É um programa jornalístico onde o experiente repórter da Globo comanda uma equipe de três profissionais recém formados que vão atrás da notícia na hora em que ela acontece, no melhor estilo "Aqui & Agora", mas com uma profundidade jornalística bem superior. Ontem o programa mostrou o "lado B" da tragédia das chuvas no Rio de Janeiro e Niterói, com o drama da busca pelos corpos nos escombros dos desabamentos e a luta das famílias no IML para a liberação dos mesmos. Como sempre, os serviços públicos, nesse caso, defesa civil e o corpo de bombeiros, mostraram os dois lados da moeda: despreparo e dedicação no atendimento às vítimas.

O tom da reportagem, apesar de mostrar cenas muito fortes e emocionantes, ficou longe do sensacionalismo. Em dado momento a jovem repórter fotográfica até disse que teve que desligar a câmera, em respeito ao sofrimento das pessoas. Louvável.

Nos *blogs*, boa parte da discussão é centrada nos temas das reportagens. Mas é frequente que, ao discutir o tema, sejam acionados aspectos da abordagem jornalística: tipo e variedade de entrevistados, ênfase para um aspecto ou outro, críticas ao tipo de ênfase dada. E, nesta ação, os comentários à postagem inicial podem gerar um debate que flui entre tema (e tipo de vivência de cada comentarista) e abordagem do programa.

o programa Profissão Repórter, da Rede Globo, está se especializando em mostrar as mazelas do Maranhão em rede nacional. O programa já havia mostrado os problemas dos juízes que sofrem risco de vida no Estado e o problema dos meninos maranhenses que foram para São Paulo com o sonho de ser jogador de futebol e acabaram sendo acolhidos pela fundação Criança, em São Bernardo-SP. Desta vez, o tema foi motocicleta, e como, por aqui já sabíamos, o interior do Estado é “terra sem Lei” em se tratando de condução de motos.

A reflexão sobre a abordagem de temas pelo programa mescla um conhecimento cotidiano do programa e saberes oriundos dos lugares de fala dos comentaristas. A edição que tratou dos problemas no atendimento de emergência em vários hospitais do Brasil teve tópico específico em comunidade sobre o Sistema Único de Saúde (SUS) no Orkut. A discussão inicia com tópicos acionados pelo *Profissão Repórter* e expande-se para comentários sobre a estrutura do SUS, com elogios à abordagem de Caco Barcellos e equipe; críticas e elogios ao sistema e muitas abordagens técnicas, amparadas em argumentos ou explicações sobre o funcionamento da estrutura do SUS, possivelmente feitas por pessoas que trabalham no setor.

Outro exemplo de como grupos específicos acionam abordagens televisivas em suas próprias discussões é o debate gerado em torno de uma postagem sobre a edição especial de *Profissão Repórter* que tratou das motos, num *blog* de motociclista, que reúne pessoas com esta identificação. A edição do *Profissão Repórter* acompanhou o processo de fabricação de motos em Manaus, o uso das motos em São Paulo (particularmente para os serviços de entrega e atividades cotidianas de escritórios, com a substituição do *Office-boy* por *motoboys*), no Rio de Janeiro (como as motos são usadas por moradores de favelas para acessar regiões de difícil acesso, entre vielas estreitas e no alto do morro, onde carros e ônibus não chegam) e em regiões do Nordeste (em que a moto se coloca como alternativa de transporte para a população rural, substituindo os jegues e gerando um problema social: o abandono desses animais) – Caco Barcellos acompanha, ainda, o trabalho de brasileiros como *motoboys* em Londres, seu cotidiano profissional e pagamentos.

A postagem é crítica, considera que o programa explorou o lado ruim do uso das motos, por tratar dos acidentes dos motociclistas (Caco Barcellos faz espécie de enquetes com motoristas de motos estacionadas sobre quantos acidentes tinham sofrido) e chega a concluir que um acidente tratado (acidente que resultou na morte de um jovem, que iria vender a moto no dia seguinte para terminar a casa em que iria morar com a esposa) foi encenado.

O programa “Profissão Repórter” acabou de acabar, e como era esperado, falaram muito mais dos problemas do que das qualidades das Motos. Mostraram *motoboys* esfolados, briguentos, motos velhas e caindo aos pedaços, caos no trânsito e um acidente completamente encenado. No final, mostraram os brasileiros que trabalham em Londres, com motos 600cc (Bandit?), outro nível... Equipamento moderno, capacetes bons, Motociclistas educados, que tomam banho... muito diferente daqui.

Os leigos não percebem isso. Não conhecem sobre a diferença que os equipamentos fazem, nem a diferença entre os equipamentos usados pelos *motoboys* do Brasil e de Londres, não conhecem as capacidades de cada tipo de Moto. Para um leigo, todas as motos são iguais.

Comentários que sucedem a este mostram concordância com a angulação do tópico, enfatizando aspectos de funcionamento das motos, capacidade dos motores, velocidades atingidas, tipo de ambientação nas ruas, acesso a tecnologias no Brasil e na Europa, valores pagos nos dois lugares. Os comentaristas parecem conhecer-se uns aos outros, tratam-se com apelidos, referem-se a conhecimentos compartilhados.

No entanto, na sequência, há comentários de pessoas que se identificam como motoristas de moto em Londres, que oferecem dados sobre a atividade profissional na capital britânica – discutindo entre si (motoqueiros de Londres) questões de pagamento, trajetos percorridos, conversão de euros para reais (moeda europeia para brasileira), horas de trabalho, distâncias, moradias; destacam pontos de

confrontação com as posições levantadas pela postagem inicial e pelos primeiros comentadores, referem-se a elementos do programa – alguns identificam-se como parte do grupo que deu entrevistas para Caco Barcellos.

Quando eu e meus amigos decidimos gravar esta reportagem com a equipe do Caco Barcellos, não queríamos mostrar as vantagens de ser Motoboy em Londres que ser ai no Brasil... Nossa profissão é a mesma independente do país que vivemos.

Outra pessoa, que se identifica como motociclista, questiona o teor da postagem e de comentários, aciona um ângulo diferenciado, ao propor que todos pensem a reportagem dentro da reportagem, como proposta textual – e não a partir do que gostariam que fosse tratado a partir de suas experiências:

A reportagem teve os prós e os contras. Acho injusto reclamarem da apresentação do ‘melodrama’ do pai do rapaz da Falcon. Aconteceu oras, é uma coisa que acontece todo dia em SP, dói e destrói uma família, perder um filho desta maneira. Mas é um risco que se corre. Pq não poderia mostrar isso? Se isso acontece, tem que mostrar. Como tem que mostrar os motoboys folgados, e tbem os que não são. E isso foi feito. Aquele rapaz que trabalha de terno, roda 250km, deixa a filha na escola. na figura dele, mostraram o lado ‘correto’ dos motoboys. Mostraram os folgados tbem e não adianta negar, sabemos que existem aos montes. pq não mostrar tbem? Os motoboys de londres. tudo muito lindo, muito bonito, mas eles são famosos por lá, pq são rápidos e só o são, pq andam desrespeitando o trânsito tbem, como deu pra ver em algumas cenas. Vida difícil a deles, apesar de que bem melhor que por aqui. Vamos deixar o ‘bairrismo’ de lado e parar de reclamar que motociclistas e/ou motoqueiros foram injustiçados. Não se esqueçam, que a matéria não foi para falar das motos e a solução ou problema que elas representam. Era uma reportagem pra mostrar a vida de quem TRABALHA e FAZ O SUSTENTO de sua vida, em cima de uma moto. Tirando os acidentes encenados, a reportagem foi correta neste sentido. As reclamações que andei lendo aqui no *blog*, até seriam justas se o foco da reportagem fosse outro. Tá faltando entender primeiro, o que se está assistindo. Ahh, mostraram aquele portuga filho de uma mãe reclamando e preocupado com o carro apenas. Isso acontece a todo momento, é a realidade. Taxista que acha motoboy uma praga tbem, é o que mais tem, e mostraram isso tbem. Repito, o foco da matéria era mostrar como e difícil a vida de quem sobrevive ou tenta sobreviver em cima de uma moto diariamente. Não era sobre as motos, problemas ou soluções que elas representam. Sou motociclista tbem, mas não compro a ideia de que somos injustiçados sempre, e nem que fomos nesta matéria.

O comentário caracteriza-se como crítica analítica da mídia: esmiúça detalhes da reportagem, retoma, tópico por tópico, cada uma das abordagens realizadas, com os variados personagens envolvidos. Sintetiza o argumento da reportagem, sinalizando os desvios de interpretações que não consideram o objetivo no desenvolvimento da discussão. Além disso, parece interessante notar como este comentador observa uma constante crítica da mídia como “sensacionalismo”, a abordagem da morte. O comentador analisa, também, o cotejo da personagem com o contexto – todos estes níveis que mostram um interessante domínio tanto das práticas, como das linguagens, como também da repercussão crítica da mídia.

Este tipo de comentário analítico é comum entre pessoas que, por alguma razão, parecem observar com interesse analítico o funcionamento da mídia, de forma geral. Em postagem publicada no site revista.com, comentadora analisa *Profissão Repórter* em relação a outros programas de reportagem: “para quem estava acostumado ao velho ciclo vicioso estilo Globo Repórter, deve ter sido uma grande surpresa ninguém ter mencionado a importância de se alimentar bem ou

as constantes viagens com destino às matas virgens de sei-lá-onde”. Na sequência, analisa características específicas do programa e comenta a importância das reportagens serem assistidas e comentadas pelo público jovem, chegando aos *Trending Topics* do *Twitter* no Brasil:

o programa comandado por Caco Barcellos já passou por uma ou outra reformulação em tons sutis. Antes, havia um tom mais professoral, em fazer não apenas o seu time de repórteres mas também os telespectadores entenderem o que era feito ali. Agora atende a algo sutil, talvez uma questão de atender público-alvo mais amplo, porém foram mudanças que vieram para o bem, tornando-os mais próximos às suas histórias, aperfeiçoando o que já parecia impecável. (...) Na última edição, ao falar sobre a relação dos jovens com o álcool, ele teve repercussão suficiente entre os usuários da rede a ponto de ser digno de nota e tal movimento até mesmo ser considerado uma tradição, como foi citado no site *Comunique-se*. (NAJJAR, 2011 - *online*).

A análise mostra conhecimento sobre o programa, o que torna possível comparação entre níveis variados de diferenças, algumas estruturais, outras estéticas, no desenvolvimento do programa. Entre pessoas que circulam no âmbito acadêmico, os comentários são frequentemente amparados em dados de pesquisa:

Estou assistindo o *Profissão Repórter* que está passando as “Celebidades da Internet”. Me lembrei de Rene De Paula que fala em suas palestras sobre o crescimento da classe C na internet, pois o programa mostra a criatividade das pessoas com uma filmadora, acesso à internet e o Youtube. Veja um trecho da matéria e alguns vídeos.

Proponho uma reflexão sobre como muitas vezes temos preconceito com o “brega”. O próprio Chris Anderson -- editor da *Wired* e autor dos livros *Cauda Longa* e *Free -- O futuro dos preços* -- cita a Banda *Calypso* e o *Tecnobrega* do Pará.

Observa-se uma característica analítica de mídia que denota frequência de contato ou mesmo observação e também procedimentos recorrentes de análise crítica (considerando-se a capacidade de síntese e análise conceitual, com níveis de abstração) em muitos comentários – não sendo possível distinguir sempre entre membros do campo acadêmico, jornalistas e outras pessoas – até porque pessoas do campo político costumam interessar-se por tópicos e práticas jornalísticas, acionando características específicas do campo jornalístico – e de programas, jornais, revistas, em seus comentários. É o caso desta postagem, feita por militante político, que indica que seja vista a edição sobre protestos no mundo, de *Profissão Repórter*, que trata da “essência do jornalismo” como ligada à reportagem:

Há muito, que para mim este programa é o melhor jornalístico da TV brasileira, pois vai à essência do jornalismo, ou seja: a reportagem. Não é por acaso, pois é comandado por Caco Barcelos, um dos melhores jornalistas do país.

Afora a qualidade geral, acima da média, esta edição em particular traz um tema relevante, que são os protestos anticapitalistas e a primavera árabe.

Me chamou atenção também, a cena com brasileiros no aeroporto de Guarulhos que moravam na Europa e estão voltando ao país, pois é aqui que estão as oportunidades. (...) Contrasta com a juventude grega, com diploma universitário na mão ver a perspectiva de futuro em outro país (VALDOSKI, 2011 - *online*).

A circulação da crítica midiática é frequentemente ativada pelo campo político, ainda quando produzida no próprio âmbito midiático. Este foi o caso da repercussão em todas as redes sociais da entrevista de Caco Barcellos na *Globo News*, sobre a “marcha contra a corrupção”, que acompanhava, no Rio de Janeiro. Da ação de cobertura televisiva da marcha, Caco Barcellos havia formado um posicionamento crítico, construído sobre a argumentação de que havia encontrado naquela marcha pessoas que estavam protestando em outras cidades ou estados, com outros motivos; além de ter observado um público mínimo, que avaliava, à época, em torno de duas ou três mil pessoas. Isso o fez considerar que era um movimento que mais falava sobre si do que se realizava de fato.

Comparando sua observação com a cobertura midiática da marcha, Caco Barcellos analisa criticamente a argumentação da jornalista Eliane Catanhede, na realização de sua pergunta (de que 2011 era um bom ano para o Brasil em função de a mídia ter atuado na denúncia de desvios de funções públicas), falando sobre a diferença entre denúncia e investigação. O comentário foi destacado no *blog* de Paulo Henrique Amorim e dali passou por listas de e-mails, *blogs*, redes sociais.

Além das temáticas, de forma geral, as personagens das reportagens mobilizam discussão por representantes de segmentos e campos sociais. Um blogueiro que comenta sua própria vida, descrevendo o *blog* como “diário de um T-lover”, amante de travestis, opina sobre a abordagem relacionada ao assunto em *Profissão Repórter*, afirmando-se como parte dos indignados com a postura da travesti Luana, personagem da reportagem de *Profissão Repórter* que bateu em um rapaz aparentemente drogado. O blogueiro descreve a situação tal qual aparece na reportagem, dizendo que o comportamento da travesti só reforça o preconceito – e critica a colocação da cena no ar como busca por audiência; além de observar uma aparente contradição no fato de o mesmo programa mostrar uma transexual professora de música numa edição e na outra a travesti batendo em um homem fora de si. À postagem sucederam-se vários comentários sobre a situação social dos travestis.

Acho que as matérias das travestis bem sucedidas, que tem emprego formal e que tem seu próprio empreendimento deveriam ser mais divulgadas não só na Globo mas em diversos canais da televisão justamente para tirar essa imagem “marginalizada” que as pessoas tem das travestis.

A ênfase humanista, criticada por alguns (por agregar pontos de vista, emoções de pessoas específicas, pela micronarrativa) é elogiada por outros, com base nos mesmos critérios, como faz a jornalista Cris Rodrigues, em *blog* chamado “Jornalismo B” (2011 – *online*):

A preocupação com a preservação das pessoas é constante. Da menina na rua que não quer que mostrem o rosto e o Caco Barcellos diz para o cinegrafista na mesma hora para abaixar a câmera à não-aproximação no enterro do menino gaúcho que foi morto pela mãe por causa da droga. Em todos os momentos, esse cuidado é explícito. A ponto de o repórter ter a autorização de mostrar a venda da droga, o tráfico, e, num dilema que qualquer jornalista entende, preferir ficar longe, acompanhar à distância porque isso é um crime, e ninguém ali queria prender ninguém. Aliás, falando em crime, foi muito bacana a forma com que a equipe não criminalizou o uso da droga. Os entrevistados foram tratados como qualquer pessoa, nenhum foi visto como criminoso. E ainda assim o programa foi pesado, denso. Porque a parte mais doída da história não é o reflexo para a sociedade, a violência, mas para a vida de cada usuário. E isso foi mostrado.

A jornalista considera como resultado direto da aproximação aos personagens o fato de o programa ter mostrado “a dificuldade no tratamento, mas sem taxar ninguém de fraco por ter recaídas”. E também reflete como consequência da aproximação do repórter Thiago Jock dos internados na clínica a qualidade da reportagem produzida (RODRIGUES, 2011).

Uma situação interessante, em termos de análise crítica de mídia, foi o comentário da médica da organização Médicos Sem Fronteiras cujo trabalho no Níger foi acompanhado pela equipe de *Profissão Repórter* (o programa foi ao ar em 20 de dezembro de 2011). Rachel Esteves Soeiro, que tem postagens regulares no site da organização, dedicou um tópico a seu primeiro contato com “a imprensa”, as descobertas, dificuldades, impactos na atividade profissional no momento em que se é acompanhado por uma equipe de TV.

Adoro falar, principalmente sobre o meu trabalho, mas na hora que via o microfone na minha frente, todas as minhas falas ficavam artificiais e tenho medo de não ter conseguido mostrar a profundidade e a importância do trabalho de MSF aqui. Só depois que eles já estavam aqui é que me dei conta de que é muita responsabilidade representar uma organização como MSF. E que isso seria mostrado para todo o Brasil.

Como nada acontece por acaso, a mala com os equipamentos deles não chegou e os coitados tinham apenas uma câmera e um microfone, sem muita memória. Assim, eles não conseguiram gravar nem metade do que tinham planejado. Apesar da falta de equipamento deles, para mim foi bem difícil conciliar meu trabalho no CRENI, o trabalho de supervisão dos médicos (teve dias que eles estavam uns amores e outros em que acordaram com vontade de discutir) e a gravação do programa sem atrapalhar muito a dinâmica do trabalho e sem que os funcionários do hospital pensassem que estávamos lá para brincar. Fico imaginando se eles tivessem todo o equipamento como teria sido. Acho que eles iriam querer ficar 20 horas por dia no hospital e o resto do tempo pegando todos os detalhes daqui de casa (MSF, 2011 – *online*).

Morando fora do Brasil e com conectividade limitada à internet, a médica escreveu sem ter visto a edição final do programa, ainda preocupada com as formas como seriam tratados os personagens da reportagem, especialmente o menino que havia se curado – cuja experiência ela narra com orgulho. No trecho destacado, observa-se a análise da característica do programa vista por alguém que dele participou: como o número de horas de gravação interfere na rotina do entrevistado.

Em texto no Observatório da Imprensa, José Alexandre da Silva analisa a abordagem das escolas de periferia. Na edição, repórteres entrevistaram alunos que estavam do lado de fora da sala em período de aula, professores com diferentes opiniões sobre o assunto. Foram entrevistados professores que estão em tratamento médico em consequência da violência nas escolas, uma professora que trabalha em três turnos para conseguir um acréscimo na renda e houve o acompanhamento de estudantes que tentavam se concentrar na aula, em meio ao ambiente tumultuado, dificuldade somada aos problemas da jornada de trabalho e estudo. A partir de interpretações sobre os ângulos de abordagem, Silva entende que:

as reportagens do programa não trazem nenhuma novidade. Infelizmente, professores sendo agredidos ou sendo obrigados a se afastar do trabalho com licenças médicas não constituem elementos novos no contexto das escolas. A abordagem desses problemas, afora o formato do programa, também não constitui nada novo. Infelizmente, diga-se de passagem, as reportagens se limitam a mostrar os problemas sem emitir uma opinião explícita, mas

implicitamente aderem à culpabilização dos professores pelos problemas das escolas (SILVA, 2011 – *online*).

Esse tipo de circulação crítica frequentemente faz circular informações midiáticas associadas a um modo interpretativo assumido por representantes de campos e segmentos sociais. Em *blog* vinculado a um grupo de jovens de Cuiabá, ligado ao site da Canção Nova, a oferta do texto da redação de *Profissão Repórter*, juntamente com o link para assistir o programa, é feita de acordo com uma proposta de leitura, com o título: “A ‘Caricatura’ de jovem que o mundo nos oferece”. O conteúdo geral do site ampara uma forma de redistribuir o conteúdo midiático amparado pela oferta da leitura da Igreja – ainda no sentido da religião como mediação, buscando filtrar o conteúdo de acordo com uma mensagem a ser interpretada.

Aspectos conclusivos

Entre os casos analisados, observamos uma recorrência (1) a elementos constituintes da matéria; (2) realização de crítica midiática, sob várias angulações, priorizando a relação da reportagem com o cotidiano social; (3) crítica midiática tendo em conta análise do funcionamento da mídia.

A síntese dos aspectos das reportagens acompanha a maioria das postagens, com objetivos diferenciados: ora visando agregar valor de opinião, ora visando qualificar uma crítica constituída, ora tratando do envolvimento desde seu lugar em algum campo ou segmento social – ou pelo relato de experiências semelhantes ou dissonantes das narradas. Entre os aspectos de síntese estão recorte de dados, de trechos de entrevista, de informações quantitativas e contextuais, quando a respeito de lugares abordados. Há uma diversidade nos tópicos tratados, que remete para a diversidade de opiniões sobre um tema, para a abrangência de possibilidades sinalizadas a partir de um produto midiático. Lugares habitados, profissão, experiências vividas, conhecimento de mundo, ação dentro de um campo social são mediações presentes no trabalho sobre a mídia.

Há frequente crítica sobre o tipo de abordagem, que partem do acúmulo de experiência e de saberes na ação em algum campo social ou a partir de experiências pessoais. A ocorrência de comentário crítico frequentemente desencadeia algum nível de debates, pautado no tema, na abordagem, na opinião sobre o assunto, na expressão de gosto pessoal, avaliação do programa, desdobramento de um tópico em outros. Atores de campos sociais tendem a associar o conteúdo a um tipo de análise interpretativa específica.

Alguns comentários desenvolvem análise do tema da reportagem com relação aos modos de funcionamento do programa, a pertença à televisão e ao trabalho do jornalista Caco Barcellos, principal mediador de *Profissão Repórter*. Este nível de análise denota uma relação cotidiana de assistir ao programa, de uma prática informacional e de entretenimento associada à mídia. Observamos, ainda, a circularidade de tópicos de crítica midiática levantados pela própria mídia.

Observamos tópicos suscitados por reportagens feitas pelo *Profissão Repórter*, o que parece ser o caso, particularmente, das observações produzidas por pessoas oriundas de contextos específicos, tratados nas reportagens, e que trazem aspectos diferenciados para pensar o assunto – em relação à proposta do programa. Igualmente podemos observar, a partir das características dos comentários, a inserção de tópicos do programa em grupos que constituem relacionamento prévio ao tópico do programa, como a comunidade do Sistema Único de Saúde e o *blog* dos motoqueiros.

Há comentários que fazem referências explícitas a características do programa e que cotejam análise do assunto abordado com análise da abordagem midiática do assunto. Este tipo de comentário permite que observemos circuitos que se desenvolvem ao longo do tempo, acionando características midiáticas para a compreensão da própria mídia. Isto sinaliza para competências social e midiaticamente construídas, que apontam para o acúmulo de saberes sobre a própria mídia, utilizados como referência para interações e elaboração de falas. A impregnação da experiência em local e tempos diretos com experiências midiaticamente vividas se revela com nitidez nas referências a outras reportagens, outras pessoas e outros lugares sobre os quais o conhecimento é obtido através da mídia.

Referências Bibliográficas

Berger, Peter; Luckmann, Thomas. *A construção social da realidade*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2008.

BRAGA, José Luiz. *A sociedade enfrenta sua mídia*. São Paulo: Paulus, 2006.

_____. *Mediações e Mediatização*. Circuitos versus Campos Sociais. São Leopoldo: Unisinos, 2011a.

_____. *A política dos internautas é produzir circuitos*. São Leopoldo : Unisinos, 2011b.

_____. Dispositivos interacionais. Trabalho apresentado ao Grupo de Trabalho Epistemologia 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. 2011c.

GOMES, Itania Maria Mota. *Efeito e recepção*. A interpretação do processo receptivo em duas tradições de investigação sobre os media. Rio de Janeiro: E-papers serviços editoriais Ltda, 2004.

Sites e *blogs* citados:

CORREA, Clodoaldo. Interior do Maranhão: sem leis para motos. *Blog do Clodoaldo Correa*. 16 de novembro de 2011. Disponível em: <<http://200.188.178.148/blogs/clodoaldocorrea/?p=406>>. Acesso em novembro de 2011.

COUTO, Anderson. A tragédia e a comédia brasileira. *Boteco do ganso*. Postado em 14 de abril de 2010. Disponível em <http://botecodoganso.blogspot.com.br/2010_04_01_archive.html>. Acesso em novembro de 2011.

DIÁRIO DE UM T-LOVER. *Diário de um T-lover*. Disponível em <<http://diariotlover.dihitt.com.br/>> Acesso em novembro de 2011.

DIGNOW. *O caso da menina Sarah no Profissão Repórter*. Disponível em: <<http://www.dignow.org/post/o-caso-da-menina-sarah-no-profiss%C3%A3o-rep%C3%B3rter-440308-95736.html>> . Acesso em novembro de 2011.

NA CRUZ COM CRISTO. A "Caricatura" de Jovem que o mundo nos oferece. *Jovens na cruz com Cristo*. Em 19 de julho de 2011. Disponível em: <<http://nacruzcomcristo.blogspot.com.br/2011/07/busca-pelo-prazer-imediate-move.html>>. Acesso em novembro de 2011.

NAJJAR, Emanuelle. Profissão Repórter. *Revista.com*. Disponível em: <<http://www.revistapontocom.org.br/artigos/profissao-reporter-2>> Escrito em 03 maio, 2011>. Acesso em novembro de 2011.

OKABE, Marcio. Profissão Repórter: “Celebidades da Internet”. *Marcio Okabe*. Postado em 9 de novembro de 2011. Disponível em: <<http://marciookabe.com.br/tag/profissao-reporter/>>. Acesso em novembro de 2011.

PADIGLIONE, Cristina. Mais do mesmo não vale. Bem na fita, 'Profissão Repórter' subverte regras e alcança olhar original com equipe jovem. *Estadão*. Disponível em: <<http://www.estadao.com.br/noticias/suplementos,mais-do-mesmo-nao-ale,415039,0.htm>>. Acesso em outubro de 2011.

RIBEIRO, Daniel. Reportagem sobre os Motoboy – Profissão Repórter especial. *Motos blog*. Postado em 31 de agosto de 2007. Disponível em <<http://www.motosblog.com.br>>. Acesso em novembro de 2011.

RODRIGUES, Cris. Demorou, mas o Profissão Repórter finalmente mostrou a que veio. E muito bem. *Jornalismo B*. Disponível em <<http://jornalismob.com/tag/responsabilidade/>>. Acesso em novembro de 2011.

SÁ, Décio. Profissão Repórter mostra insegurança e atentados a juizes nos fóruns do Maranhão. *Blog do Décio*. Postado em 24 de agosto de 2011. Disponível em: <<http://www.blogdodecio.com.br/2011/08/24/profissao-reporter-mostra-inseguranca-e-atentado-a-juizes-e-foruns-no-ma/>>. Acesso em novembro de 2011.

SILVA, Alexandre da Silva. A culpa é dos professores. *Observatório da Imprensa*. Postado em 14 de dezembro de 2010, na edição 620. Disponível em: <http://www.observatoriodaimprensa.com.br/news/view/a_culpa_e_dos_professores__23221>. . Acesso em novembro de 2011.

SOEIRO, Rachel Esteves. Relatos sobre primeiro contato com a imprensa. *Diário de Bordo Médicos Sem Fronteiras*. Guidam Roudji, 20 de dezembro de 2011. Disponível em <<http://m.msf.org.br/DiarioDeBordoDetalhe.aspx?idDiarioBordo=309>>. Acesso em novembro de 2011.

UOL. "Profissão Repórter" apresenta "celebidades" da internet. *UOL*. Disponível em <<http://noticias.bol.uol.com.br/entretenimento/2011/11/08/profissao-reporter-apresenta-celebidades-da-internet.jhtm>>. Acesso em novembro de 2011.

VALDOSKI, Eduardo. Vale a pena assistir, Profissão Repórter nos protestos pelo mundo. *Edu Valdski*. Em 29 de novembro de 2011. Disponível em: <<http://eduvaldoski.wordpress.com/2011/11/29/vale-a-pena-assistir-profissao-reporter-nos-protestos-pelo-mundo/>>. Acesso em novembro de 2011.

Espaços Midiáticos e Contraestigmatização: *Raça Brasil* e a valorização do negro brasileiro

Daniele Gross

Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais, pela Escola de Comunicações e Artes, da Universidade de São Paulo. Mestre em Ciências da Comunicação e membro do MídiaTô – Grupo de Estudos de Linguagem: Práticas Midiáticas – ambos pela mesma Instituição –, é também docente de cursos de Comunicação Social.
E-mail: danielegross@danielegross.com.br

Resumo: Este artigo traz parte da trajetória da imprensa no Brasil, em específico da mídia negra. Aborda também o mercado revisteiro e sua segmentação e informações sobre *Raça Brasil*, revista mensal e comercial, que se transformou no maior sucesso midiático desse segmento e que, desde seu início, teve como um de seus principais objetivos reverter o quadro de invisibilidade social desse grupo étnico. O artigo também debate os efeitos que um espaço midiático pode gerar na contraestigmatização dos sofrimentos impetrados às minorias sociais.

Palavras-chave: *Raça Brasil*; mídia negra; contraestigmatização; segmentação

Abstract: This article brings part of the path of the press in Brazil, particularly the black media. It discusses the magazine market and its segmentation, and also includes information about *Raça Brasil*, a commercial and monthly publication which became the biggest media success of this segment and that, since its beginning, has had the reversal of the social invisibility scenery of this ethnic group as one of its main goals. As well, the article debates the effects that a media space can generate in the counter-stigmatization of minorities.

Keywords: *Raça Brasil*; black media; counter-stigmatization; segmentation

Imprensa brasileira e mídia negra

Em uma sociedade de cultura de massa, em que a intensificação da globalização e o advento da internet reduziram o espaço e aceleraram o tempo, as mídias transformaram-se em poderosas ferramentas de comunicação. Assim, uma das consequências dessa exposição midiática é vivermos hoje em meio a uma sociedade em que estar à vista tornou-se essencial. Sobre os membros dessa sociedade a que Bauman caracterizou como de consumidores, o mesmo autor nos traz que

(...) são eles próprios mercadorias de consumo, e é a qualidade de ser uma mercadoria de consumo que os torna membros autênticos dessa sociedade. Tornar-se e continuar sendo uma mercadoria vendável é o mais poderoso motivo de preocupação do consumidor, mesmo que em geral latente e quase nunca consciente. (BAUMAN, 2008: 76)

Se, no Brasil, a mídia negra tem seu início à época da abolição da escravatura (fins do século XIX), em pleno século XXI poucas foram as publicações que se destinaram a essa etnia. Em pouco mais de duzentos anos de imprensa brasileira, a mídia negra foi modestamente representada e os poucos veículos que a ela se dedicaram tiveram curta vida.

No que concerne aos estudos acadêmicos do tema, também não são muitas as pesquisas sobre o assunto. E se, anteriormente, os livros que tratavam da história da imprensa no Brasil não abordavam as publicações destinadas à mídia negra – como *História da Imprensa no Brasil*, de Nelson Werneck Sodré –, atualmente esse é um segmento midiático não ignorado pelos volumes do gênero.

Assim, é importante ressaltar que, os avanços tecnológicos que permitiram o surgimento de outros meios de comunicação, a partir do nascimento da imprensa no século XV, propiciaram também a massificação desses veículos, tornando-os poderosos instrumentos de transformações sociais. Dessa forma, o fenômeno social da cultura de massa – processo intensificado a partir da metade do século XX – também possibilitou que os até então excluídos passassem a ter uma representação social.

A invisibilidade social a que as minorias são expostas em nossa sociedade é poderosamente destrutiva, avassaladora. Por isso, publicações voltadas a essas minorias passam então a ser poderosos instrumentos de solidificação desses estratos, colaborando na contraestigmatização destes grupos e que, ao conquistarem um espaço midiático, passam também a ter um posicionamento social mais fortalecido.

Em *História da Imprensa no Brasil* (MARTINS; LUCA, 2008), a correlação entre a biografia da imprensa e os fatos históricos do Brasil é explicitamente marcada: “Não há como escrever sobre a história da imprensa sem relacioná-la com a trajetória política, econômica, social e cultural do país” (Ibidem: 8). Opinião ratificada por Scalzo: “A história das revistas no Brasil, assim como a da imprensa em qualquer lugar no mundo, confunde-se com a história econômica e da indústria no país” (2008: 27).

Se a imprensa brasileira teve seu início com a chegada da família real no País, no início do século XIX, a presença da corte também trouxe manifestações populares, apresentando, entre outras coisas, já nas primeiras décadas daquele século, publicações da chamada opinião pública. É dessa forma que, nos idos de 1880, através do movimento abolicionista, a imprensa negra brasileira inicialmente se manifesta. Para Morel, esse tipo de ocorrência “(...) era um recurso para legitimar posições políticas e um instrumento simbólico que visava transformar algumas demandas setoriais numa vontade geral” (2008: 33). Assim, não demorou muito e o Brasil se encontrava diante de um quadro político que culminaria com a proclamação da Independência – catorze anos após a chegada da Família Real.

Último país a acabar com o sistema escravocrata, o Brasil tem, no período anteriormente relatado, forte presença do movimento abolicionista que, em meio a uma efervescência política, clamava pelo fim da escravatura:

Valendo-se da retórica habitual, mesclada pela literatura romântica e pela oratória bacharelesca, os propagandistas levaram a causa da abolição para a imprensa, reconhecida como a mais popular das campanhas até então desfraldadas no país. Intensa e arrebatadora, posto que sob a pena de talentosos literatos e de inspirados ilustradores, envolveu representantes da elite, das camadas médias urbanas, do funcionalismo público, do segmento estudantil, parte da Igreja e agentes emblemáticos da população negra. Nessa última figuraram Luiz Gama, rábula de São Paulo, com ampla penetração nos círculos ilustrados, José do Patrocínio, proprietário de jornal e jornalista que comovia multidões com seus discursos inflamados, e André Rebouças, filho de senador, que convivia com a família real, a despeito de discriminado nos salões pelas damas do Império. (MARTINS, 2008: 74-75)

Outros pesquisadores também trazem informações sobre o início da imprensa negra no Brasil:

A chamada imprensa negra, ou seja, aquela que é produzida por e dirigida para os negros, foi precedida por publicações que apoiaram o abolicionismo ou que tiveram nesta causa sua principal justificativa. Porém, a partir do início do século XX, distingue-se com uma expressão específica. Embora os periódicos produzidos neste contexto nem sempre tenham longa duração ou grande número de leitores, testemunharam preocupações e anseios da comunidade negra brasileira. (ROMANCINI; LAGO, 2007: 88)

¹ Oliveira (2007: 39-40) faz referência à obra *São Paulo em Papel e Tinta: periodismo da vida urbana (1890-1915)* de Heloísa de Faria Cruz.

Além desses, Oliveira (2007: 39-40) apresenta outro estudo, realizado por Heloísa de Faria Cruz¹, relatando alguns dos veículos da imprensa negra brasileira, sublinhando que

é possível constatar a publicação do periódico *A Pátria: Órgão dos Homens de Cor*, já em 1890; *O Propugnador: Órgão da Sociedade Propugnadora* 13 de Maio em 1901, embora os estudos clássicos sobre o tema considerem como marco inicial dessa imprensa o surgimento do periódico *'O Menelick* (1915) (...).

Assim, concomitantemente ao final do século XIX, é no movimento abolicionista que a imprensa negra brasileira inicialmente se manifesta. “A cada linha de atuação, emancipacionista ou abolicionista, e a cada sociedade libertadora ou clube abolicionista, ensaiou-se e/ou editou-se um jornal” (MARTINS, 2008: 75).

Nesse período, um de seus ícones foi José do Patrocínio que, em 1887, funda o jornal *Cidade do Rio de Janeiro* – veículo que circula até 1902 e que foi de extrema relevância para a campanha abolicionista brasileira (LUCA, 2008: 157).

Outros nomes consagrados fizeram parte desse movimento, que via na imprensa forte aliada. Importância ressaltada por Joaquim Nabuco ao barão de Penedo: “Sem jornal próprio, não se é nada aqui e vive-se do favor alheio’ (...)” (MARTINS, 2008: 77). O poeta Castro Alves também foi fervoroso manifestante dessa época, “(...) assíduo na imprensa da Academia, foi a voz apaixonada da causa que traduziu no poema *Navio Negreiro* a luta de uma raça” (Ibidem: 75).

Entretanto, se o movimento abolicionista atingiu seu principal objetivo, finalizando o período escravocrata brasileiro, o negro continuou sendo relegado a segundo plano na sociedade brasileira.

(...) com o desenvolvimento socioeconômico, sobretudo na região sul do país após o fim da escravidão, o negro é sistematicamente substituído pelo imigrante europeu, que passou a ocupar as melhores posições, deixando como única alternativa ao negro ex-escravo relegado, olvidado e menosprezado, a possibilidade de ocupar a categoria de subproletariado. (OLIVEIRA, 2007: 45)

Postado como subcategoria da sociedade brasileira, mesmo com o fim da escravidão, o negro não possuía poder financeiro. Por consequência, como explica Cohen (2008: 120), a mídia negra do período não tinha como se manter.

A maior parte nascia e morria em pouco tempo; os meios de sustentação econômica eram parcos e muitas vezes dependiam unicamente do idealismo de alguns, como Jayme de Aguiar e José Correa Leite, que imprimiam e distribuíam o *Clarim da Alvorada* gratuitamente.

O século seguinte seria testemunha de grandes mudanças sociais. O movimento abolicionista continuaria a acarretar sucessores midiáticos, que lutavam por um melhor posicionamento social para os negros. Vários títulos surgem, então, nesse período.

Em 1915 surgia em São Paulo O Menelick, 'órgão mensal noticioso, literário e crítico dedicado aos homens de cor'. (...) Mais tarde apareceram O Getulino, A Voz da Raça, A Sentinela (1920), o Alfinete (1918), A Rua (1916). Não raro a alusão à escravidão vinha estampada em títulos como A Chibata (1932), Quilombo (1948) ou Senzala (1946). (COHEN, 2008: 119-120).

² Os autores fazem referência à obra: CARNEIRO, Maria Luiza Tucci Carneiro; KOSSOY, Boris (orgs.). A imprensa confiscada pelo DEOPS: 1924-1954. São Paulo, Ateliê Editorial, Imprensa Oficial do Estado, Arquivo do Estado, 2003.

Romancini e Lago (2007) citam também pesquisa desenvolvida pela historiadora Maria Luiza Tucci Carneiro², em que é feita uma classificação da imprensa negra brasileira, separando-a em três momentos distintos.

O primeiro vai de 1905 a 1923, e nele publicações como O Baluarte (1905) e A Sentinela (1920) possuíam um caráter sócio-recreativo e alimentavam a ideia do branqueamento como forma de inserção do negro na sociedade. O segundo período, de 1924 a 1945, caracterizou-se por uma postura mais crítica e reivindicatória, por parte de jornais como A Voz da Raça (1933), Tribuna Negra (1935) e Alvorada (1945). Publicações como essas denunciaram o preconceito racial e defenderam a igualdade de direitos e inserção social, política e econômica do negro no Brasil. O último momento, a partir de 1945 até os dias de hoje, mantém o ímpeto reivindicatório, somado a uma reafirmação da raça negra quanto a sua descendência africana (Carneiro e Kossoy, 2003, 50). A revista Raça Brasil (1996), da Editora Símbolo, que tem hoje uma tiragem mensal de 21 mil exemplares, é expressiva do último período. (ROMANCINI; LAGO, 2007: 88)

Segmentado por natureza

Anteriormente ao surgimento da mídia negra, as revistas já marcavam presença. Assim, já em 1812, – apenas quatro anos após a chegada da Realeza – surge, na Bahia, a primeira publicação brasileira do gênero, *As Variedades* ou *Ensaio de Literatura*, revista ligada à maçonaria.

As primeiras revistas brasileiras, diferentemente do que presenciamos no mercado editorial nos dias de hoje, não se preocupavam em refletir a sociedade, caracterizando-se como eruditas e não-noticiosas (A REVISTA..., 2000: 18).

O século XX, além de uma grande expansão do mercado revisteiro, com novos títulos, segmentos e estilos, permite também um aprimoramento na qualidade da imprensa – não apenas no produto oferecido (tipo do papel e qualidade gráfica, por exemplo), como também na prestação do serviço (periodicidade menor, maior distribuição e alcance).

As revistas que já haviam se tornado populares no início do referido século passaram assim a fazer parte do dia a dia do brasileiro. Surge, então, a necessidade de se atender públicos cada vez mais diversificados.

O novo fenômeno, a segmentação, veio sublinhar outros recortes da sociedade. A família, o homem e o adolescente, por exemplo, ganharam títulos específicos. Em muitos casos, assistiu-se a um desdobramento à maneira de boneca russa, com revistas a gerar revistas, dando ainda mais capilaridade ao formidável universo da revista brasileira – fruto maduro e sumarento de *As Variedades*, aquele maço de folhas de papel impresso que o pioneiro Silva Serva pusera à venda quase dois séculos antes. (A REVISTA..., 2000: 22)

Revistas são um meio tipicamente segmentado: "(...) a segmentação por assunto e tipo de público faz parte da própria essência do veículo" (SCALZO, 2008: 14). Mais do que uma mera característica, essa é a grande vantagem que esse meio possui diante dos outros veículos de comunicação.

Um país modernizado e industrializado tem uma multiplicidade maior no que concerne às publicações midiáticas. Por consequência, quanto mais rico e mais desenvolvido, maior o número de publicações, bem como mais variados serão os tamanhos e os tipos de público a que se dirige (Ibidem: 46).

Curso natural da industrialização e modernização de uma sociedade, a segmentação atinge especificidades dos mais variados tipos de público. Se, nos idos do século XIX, o máximo que se encontrava era uma revista de medicina, um ou outro título da iniciante imprensa feminina, duzentos anos depois, a mídia revisteira passou por divisões que vão, cada vez mais, se afinando, atingindo uma supersegmentação, mas que, em um primeiro momento, dividiu-se em grandes temas, tais como: masculinas, femininas, medicina, automóveis, turismo.

Em *A Era das Revistas de Consumo*, Corrêa (2008) explica que essa técnica é uma prática usual dos mercados editoriais americano e europeu. O autor traz uma divisão de três fases, classificando a segmentação das revistas da seguinte forma: na primeira fase, estão os grandes títulos que tomam primeiro os espaços mais importantes, os principais segmentos ocupados pelas grandes editoras. Na fase seguinte, surgem as publicações que são derivações dos grandes títulos dessa etapa inicial. A teoria dessa fase intermediária é a de que alguns elementos que compunham a fórmula editorial de um grande título poderiam interessar a uma quantidade maior de leitores, justificando uma publicação apenas sobre aquele assunto/tema. A última fase da classificação se dá quando as revistas da segunda fase geram seus “descendentes”, surgindo assim uma revista específica, gerada de outra que, por sua vez, já era “descendente” de uma maior (CORREA, 2008: 223-224).

Desse modo, a segmentação é comprovadamente uma estratégia já enraizada no mercado brasileiro, que se inspirou nos americano e europeu. Como evidência, nota-se a aceleração desse mercado, que passou pelos anos 1990 levando às bancas uma superlotação de publicações. “No mercado brasileiro falava-se, em 1997, em pelo menos 1.130 títulos diferentes” (MIRA, 2001: 213).

“A revista dos negros brasileiros”

Em setembro/1996, quando *Raça Brasil* foi lançada, deparávamo-nos com um mercado editorial sem a presença de um veículo que se dedicasse aos indivíduos pertencentes a essa etnia.

Marco Antonio Batista, editor de *Agito Geral* – publicação que chegou ao mercado em 1999 e pertencente ao mesmo segmento e estilo que *Raça Brasil* – nos dá um panorama³ (BATISTA *apud* NICOLINI, 2007: 9 e 10) sobre as publicações brasileiras voltadas à população negra, que chegaram ao mercado em período posterior à ditadura militar – não entrando, portanto, nos estudos da imprensa negra paulista, realizados por Bastide e Ferrara (*apud* OLIVEIRA, 2007), em que ambos os pesquisadores encerram o período estudado em 1963.

Para Batista, a precursora desse segmento midiático foi *Ébano*, que chegou ao mercado por volta de 1983, permanecendo por aproximadamente três anos. Em seguida, *Pode Crê!*, publicação dedicada ao *rap*. Depois surgiram *Swingando* – que inicialmente foi publicada com o título *Swing Arte & Cia – e Black People*; as musicais *Cavaco* e *Ginga Brasil*, além de *Fala Preta* – publicação do *Movimento Negro Geledés*, que discutia temas referentes à saúde. A seguir, a já referida *Agito Geral*, em que o editorial da segunda edição traz as informações aqui explicitadas. O editor também traz nomes de jornais e fanzines como *Black News*, *Afroreggae*, *Diário da Tribo* e *Enfoque Artístico* (BATISTA *apud* NICOLINI, 2007: 9-10).

³ As informações das publicações existentes entre o período pós-ditadura militar e o lançamento de *Raça Brasil* foram retiradas, segundo Nicolini (2007), do segundo editorial da revista *Agito Geral*.

⁴ É possível localizar as afirmativas da tiragem inicial, por parte dos editores, em vários momentos: em entrevista do primeiro editor de *Raça Brasil* ao Portal Afro; depoimento do mesmo editor publicado nos cadernos *Pagu: Raça e Gênero* (6-7, p. 249-252); entre outros.

Raça Brasil chega às bancas acompanhada do slogan “a revista dos negros brasileiros”. Sucesso em seu lançamento, a publicação passa por uma reimpressão da primeira edição para atender à demanda. E, mesmo não mantendo os números elevados da primeira edição – os editores, em entrevista⁴, falam em 265 mil exemplares; o *Instituto Verificador de Circulação* (IVC) aponta uma tiragem de 226,7 mil exemplares, com vendagem de pouco mais de 136 mil –, qualquer um dos números superou as expectativas de uma revista que foi alvo de críticas pessimistas ao tentar incluir o negro como público da mídia impressa e como consumidor.

Posteriormente ao lançamento de *Raça*, aconteceram publicações como *Negro 100 por Cento*, de abril de 1998, com temas como música, beleza, moda, esporte, escolas de samba e religião. Outra revista foi *Brio*, publicada pela Imprensa Oficial do Estado S.A. (Imesp), em parceria com o Conselho de Participação e Desenvolvimento da Comunidade Negra do Estado de São Paulo, com conteúdo focado nas políticas referentes à população negra, tais como os projetos desenvolvidos em localidades carentes. Uma terceira publicação foi a *Revista Azzeviche*, do Centro de Estudos e Cooperação Brasil Continente Africano e Diáspora: seu conteúdo era formado por assuntos variados, entre eles beleza, intercâmbio, esoterismo, eventos e opiniões. *Etnic*, por sua vez, se direcionava exclusivamente a moda e beleza; e *Conquista* era voltada para a mulher (NICOLINI, 2007).

E, se uma revista possui uma gama de gêneros textuais, *Raça Brasil* não foge à regra. Peça publicitária de um produto jornalístico, a capa é objeto de atração do leitor, é ela que vende uma publicação. E em seus 14 anos, a publicação fez uso desse recurso publicitário, trazendo em suas capas personalidades negras de sucesso que, por estarem ali estampadas, automaticamente aprovavam a publicação e a promoviam.

Raça Brasil também tinha suas capas estampadas com o slogan “a revista dos negros brasileiros”, que acompanhou a publicação até a edição 36, de agosto de 1999. Assim, a partir da edição comemorativa de três anos (ed. 37), a revista passa a assinar apenas como *Raça Brasil*, não mais explicitando o slogan citado.

Ao consumir uma revista que se autointitula como “a revista dos negros brasileiros”, a publicação firma um contrato com seus leitores – visto que, fazendo menção direta a leitores negros, estes, ao lerem a revista, assumem-se como tal (SANTOS, 2004: 118).

⁵ A partir de julho de 2007 (edição 112), *Raça Brasil* passou a ser publicada pela editora *Escala*.

Aroldo Macedo, o primeiro editor e idealizador de *Raça*, juntamente com Joana Woo, sócia-diretora da editora Símbolo – publicadora inicial⁵ da revista –, em reunião com esta, meses antes do lançamento, sugeriu o nome da revista como “(...) ‘Raça’, porque tem duplo sentido. Significa energia e, quando um negro quer se referir a outro, ele diz ‘é da raça’ e a gente entende de quem se está falando” (NICOLAU JR., 2001).

Apesar da força do nome *Raça*, o slogan assumia um caráter de reforço do posicionamento da publicação em relação a seus leitores. Nas palavras de Santos, “Embora o nome *Raça* e as imagens de afrodescendentes tenham forte significado, o slogan reforçava ainda mais a questão da segmentação étnica da revista, além do fato incomum de se ter uma publicação de grande repercussão, voltada para o público negro” (2004: 160).

Em entrevista a Furtado, Joana Woo fala sobre o perfil editorial da publicação:

A *Raça Brasil*, foi uma das revistas que mais mudou a vida do negro no Brasil, e se você for falar, 50% da população do Brasil tem ascendência negra. Então, a

revista que mudou a maior parte da população brasileira não era uma revista de política, era uma revista de moda, beleza, entretenimento, prazer. (FURTADO, 2004: 13)

Para Oliveira, com um discurso universalizante, *Raça Brasil* “(...) abria espaço para dialogar com a *black community* e procurava atingir o negro brasileiro como um todo” (2007: 15-16). Publicação de repercussão e de valorização desse grupo étnico, a revista nesses anos de existência tratou de quebrar a invisibilidade socialmente instaurada aos membros desse grupo.

Assim, se, em um primeiro momento, os produtos fabricados pela indústria cultural eram prerrogativa de poucos, a já citada aceleração dos processos comunicacionais, por meio dos progressos tecnológicos – e uma conseqüente redução de custos –, massificou o acesso a esses produtos. Morin discorre sobre esse processo:

(...) as massas populares urbanas e de uma parte do campo têm acesso a novos padrões de vida: entram progressivamente no universo do bem-estar, do lazer, do consumo, que era até então o das classes burguesas. As transformações quantitativas (elevação do poder aquisitivo, substituição crescente do trabalho da máquina pelo esforço humano, aumento do tempo de lazer) operam uma lenta metamorfose qualitativa: os problemas de vida individual, privada, os problemas de realização de uma vida pessoal se colocam, de hoje em diante, com insistência, não mais apenas no nível das classes burguesas, mas da nova camada social em desenvolvimento. (MORIN, 2002: 89)

Dessa forma, a massificação cultural trouxe transformações de grande impacto nas sociedades de todo o mundo. Foi a partir dela que as minorias puderam criar formas de visibilidade social. Fato corroborado por Martín-Barbero:

Para as classes populares (...), a massificação trouxe mais ganhos do que perdas. (...) A nova cultura, a cultura de massa, começou sendo uma cultura que não era apenas dirigida às massas, mas na qual elas encontravam retomadas (...) algumas de suas formas de ver o mundo, senti-lo e expressá-lo. (2006: 234-235)

Em 1996, ano de lançamento de *Raça Brasil*, o mercado revisteiro possuía forte concentração na região sudeste, abrangendo 56% de sua distribuição. Existiam, então, 17,1 mil bancas, além de outros 6,8 mil pontos de vendas. A circulação girava em torno de 1,13 mil títulos, que resultavam em 371 milhões de exemplares, gerando um consumo de 2,28 exemplar/habitante ao ano (MIRA, 2001).

Acerca das publicações destinadas às chamadas minorias sociais, os números de tiragem e circulação são geralmente pequenos, principalmente se comparados aos dados das semanais de informação ou às femininas – gênero que domina o mercado de revistas brasileiro. Assim, tais publicações são inseridas no grupo das segmentadas, visto que raramente atingem circulação maior, e são dirigidas a um público específico (MIRA, 2001).

Dentro dessa definição estabelecida por Mira, *Raça Brasil* se enquadraria no que a Associação Nacional dos Editores de Revista (Aner) intitulou como “interesse específico”, já que é voltada a um público direcionado, como bem referenciou o já citado *slogan* durante os três primeiros anos.

Em seu lançamento, *Raça Brasil* era a única publicação comercial direcionada ao leitor negro. Além disso, diante de mercado editorial tão competitivo como o brasileiro, é importante ressaltar o feito que é uma revista permanecer no mercado ao longo de quinze anos.

Formadores de uma classe média crescente, mas significativa, os negros conseguiram reverter o ostracismo a que estavam condenados pelo mercado. De dez anos para cá, diversos setores passaram a investir nesse segmento. O lançamento da revista *Raça* (editora Símbolo) (...) é um sinal desse processo. Até hoje [2004] é a única destinada ao público negro. (VANNUCHI; MELO; DUARTE, 2004 - *online*)

Raça Brasil, desde o início, teve como um de seus principais objetivos reverter o quadro de invisibilidade social desse grupo étnico, buscando assim uma diminuição dos estigmas sociais impetrados aos membros desse grupo - em outras palavras, tinha como um de seus objetivos atuar na contraestigmatização dos negros. Para Sandra Almada, colaboradora da publicação,

essa revista trouxe uma contribuição crucial para o movimento negro, para o jornalismo e para a imprensa negra. Não apenas em termos mercadológicos, mas também porque colaborou de forma importante para uma mudança na cultura de imagem, apresentando uma imagem do negro que, de certa forma, desmitifica as imagens tradicionais que nós víamos na mídia, do pagodeiro ou dos nossos excluídos, que compunham as manchetes do noticiário policial. (ALMADA, 2002: 52)

Além disso, a revista trouxe também uma mudança mercadológica no que concerne aos produtos oferecidos aos negros. Se, antes do surgimento da publicação, os negros não eram vistos como potenciais consumidores, diante da percepção e da divulgação de uma classe média negra – muito em função do trabalho desenvolvido em *Raça Brasil* –, o mercado passou a se dedicar mais e a lançar produtos voltados a esse público.

Os fabricantes e anunciantes ainda não haviam percebido o potencial de consumo da classe média negra, 'eles eram invisíveis', contudo, ao conquistarem a visibilidade, eles 'se distinguem como grupos', tornando-se assim um segmento com poder de compra e o mercado, interessado nele, oferece produtos específicos, posição alcançada também em função dos movimentos negros. (NICOLINI, 2007: 122)

Considerações finais

Raça Brasil é o maior sucesso midiático desse segmento revisteiro no Brasil. Se nos Estados Unidos publicações direcionadas ao negro atingem patamares acima do milhão de exemplares/mês – tais como *Ebony* e *Jet* (OBSERVATÓRIO..., 2005) –, em um país como o nosso, cuja média de revistas/ano, em 1996, era pouco maior do que dois exemplares por habitante (PANORAMA..., 2004/2005), manter-se por mais de uma década em mercado editorial tão acirrado, e ainda dedicar-se a um público que até então não era visto como consumidor, é extremamente considerável.

Se a visibilidade é questão *sine qua non* para a sobrevivência do consumidor-cidadão de nossos tempos, se na vivência nessa *Modernidade Líquida* (BAUMAN, 2001) não é possível desatrelar a vida do consumo (BAUMAN, 2008), se, como elenca García-Canclini (2008), somos consumidores e cidadãos – talvez impossibilitados de no globo de hoje desvincular uma condição da outra –, então cada vez mais os direitos de cada indivíduo, de cada comunidade, de cada sociedade estão aliados à capacidade de consumo de cada um – seja no foro íntimo e individual, seja no coletivo.

Tudo, na modernidade do mundo atual, gira em torno da visibilidade. Aquele que fica excluído, não tem direitos, não tem alcances, não tem conquistas, não tem um lugar no espaço social em que se encontra. Posto à margem, é ali deixado

e estigmatizado diante de seus pares – que o consideram tudo, menos um igual. Assim, se as mídias possuem um poder de influência sobre os indivíduos, um poder social, a criação de estereótipos, estigmas e preconceitos, por meio dela, também é passível de afirmação.

Uma das características de grande destaque da publicação é o fato de ela ser uma publicação comercial, não sendo vinculada a nenhum movimento político ou Organização Não-Governamental (ONG), como é costume das publicações direcionadas às minorias sociais. Assim, mesmo que não possuidora de um discurso não diretamente voltado às causas sociais e políticas do movimento negro, mesmo sendo uma publicação que atrai seu público com temáticas de capa voltadas principalmente às personalidades negras de destaque, moda e beleza⁶, *Raça Brasil* colaborou intensamente para a quebra da invisibilidade social imposta a esse grupo étnico que já perfaz a maioria da população brasileira (SÍNTESE..., 2009), corroborando a afirmativa que abre este artigo, de que o fenômeno da cultura de massa foi de extrema importância na ampliação de espaços sociais dedicados às minorias e na contraestigmatização dos sofrimentos impetrados às mesmas.

⁶ Um mapeamento temático dos treze primeiros anos da publicação (setembro/1996 a dezembro/2009) foi realizado na dissertação de mestrado *Raça em Revista: identidade e discurso na mídia negra* (GROSS, 2010). Além da dissertação, os dados estão disponíveis em CD-ROM encartado na dissertação e também no site <http://www.danielegross.com.br>.

Referências Bibliográficas

ALMADA, Sandra. 10 anos de muita *Raça Brasil*. *Raça Brasil*, São Paulo, n. 102, p. 22-29, setembro 2006.

A *REVISTA no Brasil*. São Paulo: Editora Abril, 2000.

BAUMAN, Zygmunt. *Modernidade Líquida*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

_____. *Vida Para Consumo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2008.

COHEN, Ilka Stern. Diversificação e segmentação dos impressos. In: MARTINS, Ana Luiza; LUCA, Tania Regina de (orgs.). *História da Imprensa no Brasil*. São Paulo, Editora Contexto, 2008.

CORRÊA, Thomaz Souto. A era das revistas de consumo. In: MARTINS, Ana Luiza; LUCA, Tania Regina de (orgs.). *História da Imprensa no Brasil*. São Paulo, Editora Contexto, 2008.

FURTADO, Maria Célia. Joana é um gênio. *Em Revista*, São Paulo, n. 6, p. 8-15, maio 2004.

GARCÍA-CANCLINI, Nestor. *Consumidores e cidadãos: conflitos multiculturais da globalização*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2008.

GROSS, Daniele. *Raça em Revista: identidade e discurso na mídia negra*. 2010. Dissertação (Mestrado em Ciências da Comunicação) — Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2010.

LUCA, Tania Regina de. Diversificação e segmentação dos impressos. In: MARTINS, Ana Luiza; LUCA, Tania Regina de (orgs.). *História da Imprensa no Brasil*. São Paulo: Editora Contexto, 2008.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. *Dos Meios às Mediações: Comunicação, Cultura e Hegemonia*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2 ed., 2006.

MARTINS, Ana Luiza & LUCA, Tania Regina de. *Introdução: pelos caminhos da imprensa no Brasil*. In: _____ (orgs.). *História da Imprensa no Brasil*. São Paulo, Editora Contexto, 2008.

MARTINS, Ana Luiza. Imprensa em tempos de Império. In: MARTINS, Ana Luiza; LUCA, Tania Regina de (orgs.). *História da Imprensa no Brasil*. São Paulo, Editora Contexto, 2008.

MIRA, Maria Celeste. *O leitor e a banca de revistas*. São Paulo: Olho D'Água / FAPESP, 2001.

MOREL, Marco. Os primeiros passos da palavra imprensa. In: MARTINS, Ana Luiza; LUCA, Tania Regina de (orgs.). *História da Imprensa no Brasil*. São Paulo, Editora Contexto, 2008.

MORIN, Edgar. *Cultura de massas no séc. XX: neurose*. 9 ed. / 2a reimpressão. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002.

NICOLAU JR., Jader. *Aroldo Macedo: energia e audácia para realizar grandes sonhos*. Portal Afro, 2001.

NICOLINI, Veridiana Kunzler. *Revista Raça Brasil: negros em movimento*. Dissertação de Mestrado. São Paulo: PUC/SP, 2007.

OBSERVATÓRIO DA IMPRENSA. *Memória: o pioneiro da mídia negra americana*. 16/ago/2005. Disponível em <<http://observatorio.ultimosegundo.ig.com.br/artigos.asp?cod=342MEM001>>. Consultada em 13 set. 2007.

OLIVEIRA, Lindomar Alves de. *Raça, Comunicação e Cultura: a temática racial na revista Raça Brasil*. Dissertação de Mestrado. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo / PUC-SP – São Paulo, 2007.

PANORAMA do mercado brasileiro de revistas. *Revistas em Números*. São Paulo, p. 12-30, 2004/2005. Edição Especial.

ROMANCINI, Richard & LAGO, Claudia. *História do Jornalismo no Brasil*. Florianópolis: Insular, 2007.

SANTOS, João Batista Nascimento dos. *O Negro Representado na Revista Raça: a estratégia de identidade da mídia étnica*. Dissertação de Mestrado. Porto Alegre: UFRGS, 2004.

SCALZO, Marília. *Jornalismo de Revista*. 3 ed. São Paulo: Editora Contexto, 2008.

SÍNTESE de Indicadores Sociais: uma análise das condições de vida da população brasileira (2009). Rio de Janeiro: IBGE, 2009. Disponível em: <<http://www.ibge.gov.br/>>.

VANNUCHI, Camilo; MELO, Liana; DUARTE, Sara. *Cheios de Raça: com maior visibilidade na mídia, os negros comemoram resultados importantes na luta contra o preconceito*. IstoÉ, n. 1789, São Paulo, 21 janeiro 2004. Disponível em <http://www.terra.com.br/istoe/1789/comportamento/1789_cheios_de_raca.htm>. Consultado em 29 de mar de 2009.

Além do *Flashback*: Estéticas Audiovisuais do Fenômeno da Lembrança

Alex Damasceno

Doutorando em Comunicação e Informação na Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Bolsista Capes. Mestre em Ciências da Comunicação pela Universidade do Vale do Rio dos Sinos (Unisinos). Especializado em Cinema pela Unisinos. Bacharel em Comunicação Social – Jornalismo pela Universidade Federal do Pará (UFPA). Membro dos Grupos de Pesquisa Processocom e Gpesc. E-mail: damasceno-alex@ig.com.br

Resumo: Este artigo é inspirado na articulação entre cinema e memória proposta nos ensaios de Munsterberg. Analisamos a representação audiovisual da lembrança, além de sua vinculação ao procedimento narrativo do *flashback*, objetivando uma abordagem estética. Do lado do audiovisual, nos baseamos no pensamento de Xavier acerca das diferentes proposições ideológicas que orientam a prática cinematográfica. Em relação à memória, trabalhamos a partir da descrição fenomenológica de Bergson e das apropriações de Deleuze. A partir desses marcos conceituais, investigamos três estéticas: o naturalismo, que fabrica *flashbacks* a partir de convenções na decupagem e *mise-en-scène*; o realismo, em que a natureza virtual do passado é herdada diretamente de uma lembrança pura; o antirrealismo, que utiliza procedimentos impressionistas e expressionistas na tentativa de superar a dualidade entre presente e passado.

Palavras-chave: estética; audiovisual; lembrança; *flashback*.

Abstract: This article is inspired by the joint between cinema and memory proposed by Munsterberg. We analyze the audiovisual representation of the memory, beyond its connection to the flashback narrative procedure, aiming an aesthetic approach. On the audiovisual side, we rely on Xavier's thought about the different ideological propositions that guide film practice. Regarding memory, we work from the phenomenological description of Bergson and the appropriations of Deleuze. From these conceptual frameworks, we investigate three aesthetics: naturalism, which manufactures flashbacks from conventions in decoupage and *mise-en-scène*; realism, in which the virtual nature of the past is inherited directly from a pure memory; and anti-realism, which uses impressionists and expressionists procedures in an attempt to overcome the duality between past and present.

Keywords: aesthetic; audiovisual; memory; flashback.

Introdução

Neste artigo, investigamos a representação audiovisual da lembrança em suas diferentes estéticas. Esse tipo de representação foi descrito por Hugo Munsterberg (1991) ainda nos primórdios da teoria do cinema:

o cinema pode agir de forma análoga à imaginação: ele possui a mobilidade das ideias, que não estão subordinadas às exigências concretas dos acontecimentos externos, mas às leis psicológicas da associação de ideias. Dentro da mente, passado e futuro se entrelaçam com o presente. O cinema, ao invés de obedecer

as leis do mundo exterior, obedece as da mente. Mas o papel da memória e da imaginação na arte do cinema pode ser ainda mais rico e significativo. A tela pode refletir não apenas o produto das nossas lembranças ou da nossa imaginação, mas a própria mente dos personagens. A técnica cinematográfica introduziu com sucesso uma forma especial para esse tipo de visualização. Se um personagem recorda o passado – um passado que pode ser inteiramente desconhecido do espectador, mas que está vivo na memória do herói ou da heroína – os acontecimentos anteriores não surgem na tela como um novo conjunto de cenas, mas ligam-se à cena presente mediante lenta transição (MUNSTERBERG, 1991: 38-39).

Munsterberg associa essa visualização do ato de lembrar ao procedimento audiovisual do *cutback* (jargão que equivale atualmente ao termo *flashback*), um recurso analéptico (o que já é explicitado na tradução do inglês: “cortar para trás”) que, no âmbito da narrativa, “pode servir a muitos propósitos” (MUNSTERBERG, 1991: 37). Jacques Aumont e Michel Marie (2003) definem o *flashback* justamente como um procedimento de ordenação da narrativa, em que uma cena do presente é sucedida por outra do passado. Dessa maneira, os autores o classificam como uma figura banal e não formal, que simplesmente “consiste em apresentar a narrativa em uma ordem que não é a da história” (AUMONT; MARIE, 2003: 131). Trata-se de um recurso já naturalizado, utilizado desde as primeiras mesas de montagem, e, por isso, facilmente reconhecido pelos espectadores.

Mas o que propomos aqui é desfazer a articulação anterior, em que o audiovisual e a lembrança se seccionam no *flashback*. Por uma via, essa desarticulação já havia sido realizada pelo próprio Munsterberg, ao apontar que nem sempre o emprego do procedimento está relacionado à memória de um personagem: pode tratar-se apenas de um retorno impessoal no tempo da narrativa. Assim, a lembrança seria uma subcategoria de *flashback*, a que Munsterberg considera mais interessante devido o seu caráter psicológico. Pois, segundo o autor, “há nele uma objetivação da função da memória. Neste sentido, o *cutback* apresenta um certo paralelismo com o *close-up*: neste identificamos o ato mental de prestar atenção, naquele, o ato mental de lembrar” (MUNSTERBERG, 1991: 37). Por outra via de articulação, entretanto, nos afastamos de Munsterberg, pois não consideramos que a representação do ato de lembrar seja limitada ao *flashback*. Em algumas estéticas audiovisuais, como veremos no decorrer do artigo, a lembrança é representada por outros procedimentos que não estão relacionados à ordenação das cenas: ela assume formas mais complexas e criativas. Essa desarticulação, que dirige a observação para além do *flashback*, é um movimento necessário para compreendermos a representação audiovisual da lembrança não apenas em relação aos seus usos narrativos, e sim voltados a sua forma em diferentes estéticas.

Quando utilizamos o termo “estética”, nos referimos a expressão “estética cinematográfica”, cunhada por Ismail Xavier (2005). O autor a emprega para designar um conjunto de proposições, de ordem teórico-ideológica, que orientam uma prática: “as diferentes estéticas [...] correspondem ao estabelecimento de determinados princípios gerais que se aplicam a diferentes modalidades de produção cinematográfica” (XAVIER, 2005: 15). A investigação do autor é regida por duas categorias principais de análise: a transparência, que remete aos casos em que o audiovisual produz um efeito ilusório de janela, constituindo uma relação “entre o mundo da representação artística e o mundo real” (XAVIER, 2005: 22); e a opacidade, em que, ao contrário, há uma separação radical entre este [o mundo da arte] e o mundo real” (XAVIER, 2005: 22). A partir desse par de oposição fundado na ideia de “realidade”, Xavier discorre sobre as diferenças estéticas entre o cinema clássico (hegemônico) e os movimentos vanguardistas de épocas e localidades diversas.

A discussão que empreendemos neste artigo parte, então, da seguinte questão: como podemos pensar a representação da lembrança a partir do par transparência/opacidade, à medida que ela pertence ao âmbito da imaginação e não da realidade? Como base teórica para a reflexão (para entendermos as relações da lembrança com o mundo real), consideramos necessário apresentar uma breve descrição fenomenológica dos mecanismos de memória. Optamos pela filosofia de Henri Bergson (1990), pois se trata de um pensamento já articulado anteriormente ao cinema, por Gilles Deleuze (2007). Assim, num primeiro tópico, nos apropriamos de Bergson para descrever o fenômeno da lembrança. Esse aporte teórico sustem os tópicos seguintes, em que discorreremos sobre a representação da lembrança em três estéticas descritas por Xavier: o naturalismo, o realismo e o antirrealismo.

Fenomenologia da memória

No livro *Matéria e memória*, Bergson (1990) destaca a dificuldade de uma definição precisa de memória, uma vez que utilizamos o conceito para caracterizar dois fenômenos distintos. O primeiro se constitui pelo aprendizado e tem relações com os mecanismos do corpo: é formado no esforço de repetições motoras. Esse tipo de memória manterá sempre um vínculo com a ação presente: dá-nos aquilo que precisamos para agir em determinado caso. Pode assim, ser definido mais precisamente pelo termo hábito do que por memória: “a bem da verdade, ela já não nos representa nosso passado, ela o encena; e, se ela merece ainda o nome memória, já não é porque conserve imagens antigas, mas porque prolonga seu efeito útil até o momento presente” (BERGSON, 1990: 63). O segundo tipo de memória, por sua vez, não está relacionado aos mecanismos motores e ao hábito, pois ao invés de recompor a totalidade da repetição, se volta à singularidade de cada momento. Trata-se de um ato em que deixamos o presente e nos colocamos no passado, na tentativa de resgatar um acontecimento vivido: “Para evocar o passado em imagens, é preciso poder abstrair-se da ação presente, é preciso dar valor ao inútil, é preciso querer sonhar” (BERGSON, 1990: 63-64). Esse segundo fenômeno, para o autor, é a memória verdadeira e faz jus ao termo lembrança. Bergson o descreve no seguinte trecho:

Temos consciência de um ato *sui generis* pelo qual deixamos o presente para nos colocar primeiramente no passado em geral, e depois numa certa região do passado: trabalho de tentativa, semelhante à busca do foco de uma máquina fotográfica. Mas nossa lembrança permanece ainda em estado virtual; dispomo-nos simplesmente a recebê-la, adotando a atitude apropriada. Pouco a pouco aparece como que uma nebulosidade que se condensasse; de virtual ela passa ao estado atual; e, à medida que seus contornos se desenhavam e sua superfície se colore, ela tende a imitar a percepção. Mas continua presa ao passado por suas raízes profundas, e se, uma vez realizada, não se ressentisse de sua virtualidade original, se não fosse, ao mesmo tempo que um estado presente, algo que se destaca do presente, não reconheceríamos jamais como uma lembrança (BERGSON, 1990: 110).

Esmiucemos essa citação com informações complementares do pensamento bergsoniano. Em primeiro lugar, para entender a fenomenologia de Bergson, é preciso desconstruir alguns usos da linguagem comum que envolvem a ideia de tempo. Pois, temos o costume de dizer que o passado “foi” e que o presente “é”. Esta, porém, é uma armadilha linguística, uma vez que o passado se conserva e, portanto, não passa: o passado efetivamente “é”. Por outro lado, o presente passa incessantemente: ao mesmo tempo em que é presente, já se tornou também passado. Essa efemeridade do presente faz Bergson considerá-lo como o nível mais contraído do passado: quando percebemos o presente, ele já não o é mais. O presente “foi”. Isso implica dizer que no tempo, passado, presente e futuro não estão justapostos. O tempo não é cronológico. Há, na verdade, uma coexistência temporal: o passado coexiste com o presente que ele já foi, e o futuro é uma potência desse presente, imprevisível.

Dessa forma, o ato de lembrar é descrito como um salto que vai do presente contraído até o passado conservado. Primeiramente, como aponta Bergson, nos colocamos no passado em geral, para depois procurar numa determinada região do passado, a lembrança que queremos evocar. Nesse momento, como conclui Deleuze (leitor de Bergson), duas coisas podem acontecer: “ou descubro ali o ponto que procurava, [...] ou não descubro porque ela está em outro lençol que me é inacessível” (DELEUZE, 1990: 150).

Surge, então, a necessidade de uma segunda desconstrução, referente ao local onde o passado se conserva. Imediatamente designamos o cérebro como órgão responsável pela função de armazenamento. Mas Bergson critica tal articulação. Para ele, a intercessão que fazemos entre memória e cérebro é arbitrária: não se deve admitir que o passado dependa de uma materialidade (o cérebro) para conservar-se. Bergson discorre sobre doenças cerebrais para testar sua hipótese de que tal faculdade não depende do cérebro. Além disso, as Neurociências não são capazes de definir uma região cerebral na qual as lembranças se conservariam. Logo, se não há uma secção natural, trata-se de uma falsa articulação. A solução que Bergson formula a essa questão é que a conservação do passado não é sequer uma faculdade, e que o passado se conserva em si. Bergson nomeia esse passado conservado de “lembrança pura”.

O fenômeno da lembrança consiste, então, em uma atualização da lembrança pura em imagens formadas no presente: a imagem-lembrança. O termo imagem já nos indica que essa atualização é um trabalho de imaginação. Contudo, Bergson (1990: 111) alerta que a recíproca não é verdadeira e nem toda imaginação resulta numa imagem-lembrança: “Imaginar não é lembrar-se. Certamente uma lembrança, à medida que se atualiza, tende a viver numa imagem; mas [...] a imagem pura e simples não me reportará ao passado a menos que seja efetivamente no passado que eu vá buscá-la”. É aqui que Bergson atribui ao cérebro a sua devida função: embora não seja responsável pela conservação do passado, ele executa o papel de evocação do passado através da imaginação. Por ser um órgão voltado à ação, é coerente pensar que nele resida a faculdade de “presentificação” do passado.

Vimos que Bergson define a imagem-lembrança como uma imagem formada no presente (criada pelo cérebro), mas que ao mesmo tempo não se desprende totalmente do passado: nós não a confundimos com o presente e a reconhecemos como lembrança. Eis a diferença em relação a outras imagens produzidas por nosso cérebro: as lembranças herdadas a marca do passado. Não podemos afirmar, assim, que uma imagem-lembrança seja o passado em si, e sim que ela o representa. Dessa forma, Bergson destaca o momento presente como um estado atual e a imagem-lembrança como algo que, apesar de ser uma atualização, não se desprende de uma natureza virtual.

A lembrança naturalista: convenções

Xavier (2005) começa sua análise das estéticas cinematográficas pelo cinema clássico hollywoodiano. Apesar de a estética instaurada por esse cinema ser diretamente relacionada à representação da realidade, o autor prefere não utilizar o termo “realismo” para caracterizá-la, e sim opta por “naturalismo”. Sua conclusão é que nos filmes clássicos a relação com a realidade não é propriamente de apreensão (registrar o real), na verdade, “a palavra de ordem é ‘parecer verdadeiro’” (XAVIER, 2005: 41): a naturalização de um sistema de representação que fabrica a realidade. Para o autor, esse “efeito de janela” foi alcançado a partir de convenções na decupagem e na *mise-en-scène* (fundadas em métodos de montagem, interpretação, cenografia) que as tornam transparentes.

Em relação à representação do fenômeno da lembrança, do mesmo modo, a estética naturalista apresenta uma série de convenções resultantes de procedimentos de montagem e *mise-en-scène*. Vejamos como ocorre, então, a

fabricação das imagens-lembranças naturalistas a partir dos casos mostrados pelas Figuras 1 e 2: *flashbacks* que pertencem as novelas *A Favorita* (Rede Globo, 2008) e *O cravo e a rosa* (Rede Globo, 2000), que seguem regras inspiradas no padrão e nos efeitos do cinema clássico.

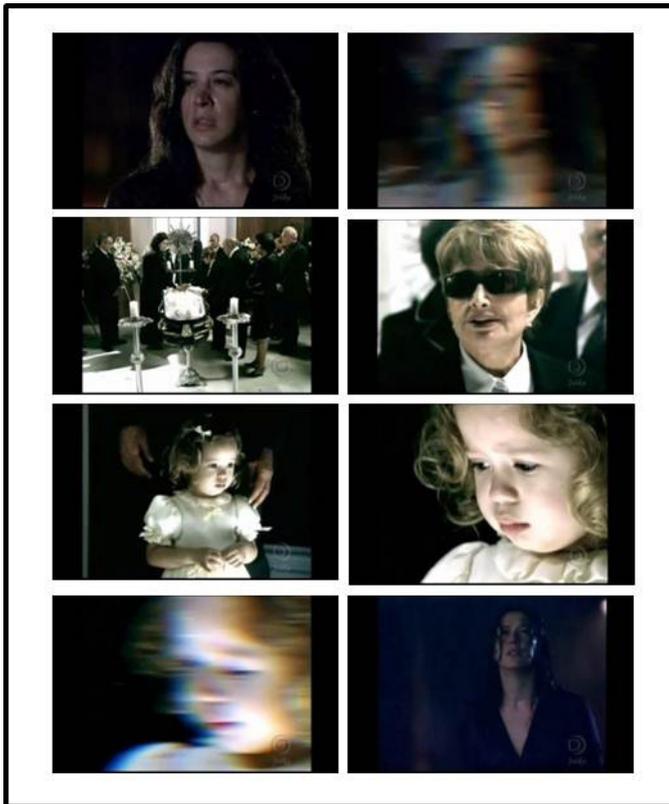


Figura 1: frames da novela *A Favorita*
 Fonte: imagens capturadas pelo autor

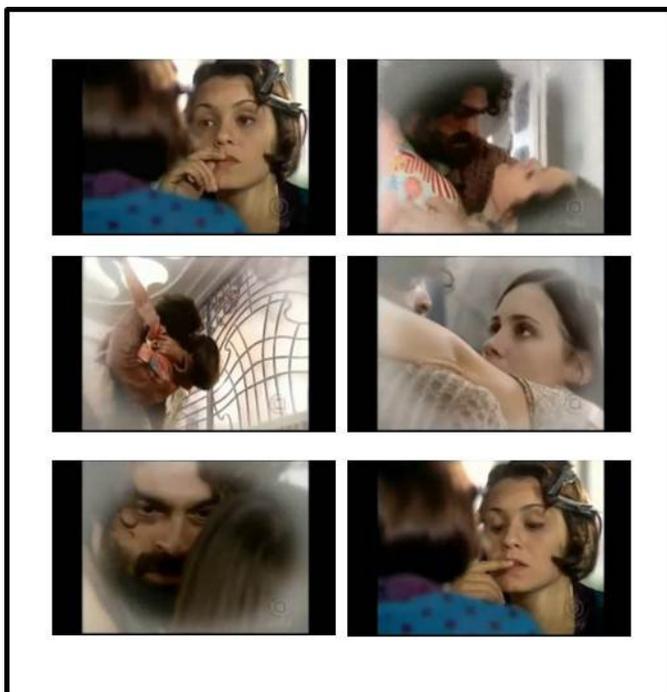


Figura 2: frames da novela *O cravo e a rosa*
 Fonte: imagens capturadas pelo autor

Na sequência da novela *A favorita* (Figura 1), temos o típico uso do *flashback*: o primeiro quadro apresenta o personagem que lembra no tempo presente; em seguida, ocorre um efeito de fusão de imagens, que faz a transição para as imagens-lembrança; até que o efeito de fusão se repete, e a imagem retorna

ao tempo presente. Podemos atestar que as imagens do presente são, de fato, construídas a partir do princípio da transparência: no início, a cena possui uma fotografia (iluminação) tipicamente naturalista, que representa “um mundo real” e produz um *efeito de presença*. Porém, os quadros das imagens-lembrança seguem uma estética diferente: são compostos principalmente por tons de preto e branco, tanto o cenário, como o figurino e a iluminação, com uma luz branca intensa que vem do fundo. São esses procedimentos que produzem o *efeito de lembrança*: atribuem tanto um caráter psicológico (uma atmosfera de tristeza, de perda, pois se trata da lembrança de um velório), como estabelecem a distinção com o presente (a natureza virtual do passado).

Essa diferença estética entre a imagem presente (fundada no naturalismo) e a imagem-lembrança (fundada na imaginação) também aparece no segundo caso que destacamos, da novela *O cravo e a rosa* (Figura 2). Existe, porém, uma diferença entre esses dois *flashbacks*, relacionada a uma categorização narratológica de Gerard Genette (1980): o *flashback* da novela *A favorita* é completo, pois pertence ao tempo da história (traz uma informação nova, que ainda não havia sido apresentada na narrativa); já o *flashback* de *O cravo e a rosa* é repetitivo, pertence ao tempo da narrativa (uma informação que já foi dada e é retomada). Em que essa classificação narrativa nos ajuda na análise estética? Somente um *flashback* completo pode ser fabricado por procedimentos de *mise-en-scène*: a cena é gravada com a finalidade de ser uma lembrança. Esse processo não é possível no *flashback* repetitivo, em que a cena que retorna é um presente antigo da narrativa. Para tornar-se lembrança, é necessário modificar a imagem já gravada de forma naturalista, uma reciclagem da cena original.

Na cena da figura 2, a principal diferença entre as imagens do presente e as imagens-lembrança é uma espécie de névoa (inserida na imagem original por efeitos de pós-produção) que forma uma moldura. Do mesmo modo, essa imagem dá margem a uma leitura bergsoniana: a névoa não permite que a imagem-lembrança se realize (a afasta do presente), representando o não desprendimento de sua natureza virtual. Outro procedimento que encaminha para a mesma interpretação é a inserção de efeitos sonoros, que produzem ecos nas vozes dos personagens, dando o sentido de um som que vem de longe. Ocorre também, nos casos de *flashbacks* repetitivos, uma psicologização das imagens: uma reedição que atribui um ritmo psicológico, conforme o sentimento da personagem que recorda.

Os *flashbacks* repetitivos, que reciclam imagens que remetiam originalmente a um tempo presente, também são utilizados com frequência no cinema. Mas é um recurso que ganha a sua “razão de ser” na teledramaturgia (e por isso trabalhamos com esses exemplos), já que a reciclagem de cenas aciona a serialização da narrativa: uma informação importante que aconteceu em capítulos anteriores pode ser repetida insistentemente para que os espectadores não a esqueçam.

Nos termos de Deleuze, os filmes naturalistas possuem letreiros que orientam: “atenção! lembrança” (DELEUZE, 2007: 64). Como vimos, ao ser fundada na transparência, essa estética utiliza procedimentos de *mise-en-scène* e montagem para dar opacidade aos momentos em que ocorre um afastamento do “mundo real” (o presente) em direção ao “mundo da imaginação” (no caso, o passado): as imagens-lembrança são fabricadas a partir da manipulação das cores das imagens (o uso do preto e branco ou qualquer mudança de coloração que se diferencie do tempo presente), dos efeitos de transição, da inserção de efeitos visuais (como bordas nas imagens) e sonoros, do uso dos elementos da encenação (iluminação, cenografia, figurino) e da reedição. Esses procedimentos criam símbolos que produzem o efeito de lembrança: representam a marca do passado (o não desprendimento da natureza virtual) e o caráter psicológico do ato.

A lembrança realista: herança da lembrança pura

A ideia de realismo no cinema admite diferentes definições. Vimos que no cinema clássico, que faz uma fabricação do real, Xavier (2005) opta pelo termo naturalismo, referindo-se à naturalização da decupagem e da *mise-en-scène*. Xavier descreve, então, duas estéticas cinematográficas que, para ele, merecem ser nomeadas de realistas. A primeira é o “realismo crítico”, cuja teoria e prática remetem aos cineastas dos anos 20, como Sergei Eisenstein e Vsevolod Pudovkin, entre outros. Nela, o conceito de real não remete ao mundo natural, visível e palpável, tal como é definido pelo cinema clássico. Ao contrário, o real significa aquilo que não é visível de imediato, às inter-relações entre diferentes fenômenos: remete aos fatos sociais e não ao mundo natural. Foi através do processo de montagem que o realismo crítico encontrou uma forma de dar significação a essas relações dialéticas.

A segunda estética que Xavier classifica como realista é a que denomina “realismo revelatório”. Sua base teórica, de acordo com o autor, foi formulada principalmente por André Bazin e sua prática encontra-se nos filmes de Orson Welles, Jean Renoir e no Neorrealismo italiano. A noção de real empregada refere-se a uma apreensão, um registro, de forma que não haja intervenção no mundo filmado: “implica na minimização do sujeito do discurso, de modo a deixar o mundo visível captado transparecer o seu significado” (XAVIER, 2005: 75). Dessa forma, o realismo revelatório critica tanto o cinema naturalista, por fabricar o real através de convenções, como o realismo crítico, pelo caráter manipulatório da montagem. Por isso mesmo, nessa nova concepção de realismo, os principais procedimentos utilizados foram a profundidade de campo e o plano-sequência. Como define Deleuze (2007: 09): “o real não era mais representado ou reproduzido, mas visado”.

Partindo desses diferentes empregos da noção de realismo no cinema, é preciso fazer algumas considerações para delimitarmos o que seria uma lembrança realista. Em primeiro lugar, pelo prisma do realismo crítico, a lembrança também é representada por procedimentos de montagem. Por segundo, não identificamos uma recorrência de analepses no neorrealismo italiano. Assim, entre os diretores realistas listados por Xavier, parece-nos que Orson Welles foi o que mais avançou em utilizar a lembrança fora de sua representação naturalista. Outro diretor que seguiu por esse caminho foi Joseph L. Mankiewicz, a quem Deleuze (2007: 64) atribuiu o título de “maior autor do *flashback*”. Propomos, então, uma estética realista da lembrança com base na análise dos filmes desses dois autores.

Como sabemos, a narrativa do célebre filme de Welles, *Cidadão Kane* (*Citizen Kane*, 1941), é construída a partir do segredo em torno da última palavra que o personagem principal, o magnata Charles Foster Kane, proferiu antes de morrer: *rosebud*. Na trama, um jornalista investiga, a partir da realização de entrevistas, o significado deste termo: o filme passa a apresentar uma série de *flashbacks* de vários personagens que conviveram com Kane em momentos diferentes da sua vida. Mankiewicz, por sua vez, apresenta uma estrutura narrativa semelhante no filme *A malvada* (*All about Eve*, 1950). Na primeira cena, vemos a entrega de um prêmio de melhor atriz de teatro para a personagem Eve Harrington. Antes de mostrar Eve, porém, Mankiewicz enquadra individualmente alguns personagens que estão na plateia: é a partir de suas lembranças que ficamos sabendo tudo sobre a personagem Eve (como prometido no título em inglês). O filme passa a apresentar, então, *flashbacks* de três personagens, que revelam como Eve traiu sua mentora e conquistou seu lugar no teatro, como tentou seduzir o marido de uma amiga etc.. Apresenta-se ao espectador, assim, o verdadeiro caráter da personagem (ela é “a malvada” do título em português).

Há uma diferença entre as lembranças naturalistas e as que aparecem nestes dois filmes, que foi apontada por Deleuze. Enquanto no cinema clássico, o *flashback*

só assegura a progressão de uma narração linear” (DELEUZE, 2007: 64), nos filmes de Welles e Mankiewicz, um segredo inexplicável o impõe: não é mais possível contar a história no presente. É a partir dessa diferença narrativa essencial que podemos compreender a estética dos *flashbacks* de *Cidadão Kane* e *A malvada*. Em nenhum dos dois casos, as lembranças são representadas a partir da facilidade dos símbolos próprios do naturalismo. Isso porque as lembranças criadas por Welles e Mankiewicz não se fundam nas imagens-lembranças, e sim na lembrança pura: não é a representação do passado e o caráter psicológico da lembrança que importam, mas o ato de busca, de percorrer pelos diferentes lençóis do passado conservado. Por isso que são vários personagens que relembram: cada *flashback* significa o acesso a uma região diferente do passado. Como aponta Deleuze (2007: 130), sobre *Cidadão Kane* especificamente: “Cada uma [região do passado] tem o que Bergson chama de ‘pontos brilhantes’, singularidades, mas cada uma recolhe em torno de todos desses pontos a totalidade de Kane ou sua vida inteira como uma ‘vaga nebulosidade’”.

Deleuze destaca alguns procedimentos audiovisuais que reforçam a relação desses dois filmes com a lembrança pura. Primeiramente, o autor discorre sobre o uso do extracampo nos *flashbacks* de *A malvada*. Pois, à medida que o caráter de Eve é narrado pela memória de outros personagens, nenhum *flashback* poderia apresentá-la em um momento solitário. Como Eve sempre contracena com outros nos *flashbacks*, ela nunca deixa de encenar uma personalidade falsa. Para descobrir quem ela realmente é, era preciso que ela estivesse só. Mankiewicz encontra uma solução: coloca, em duas cenas, o personagem recordador no extracampo, sem que Eve perceba sua presença. “É o papel do espião, ou da testemunha involuntária, que dá, ao cinema de Mankiewicz, toda a sua força: nascimento visual e auditivo da memória” (DELEUZE, 2007: 68). Assim, o filme passa a ser uma procura, entre as diversas regiões do passado apresentadas, dos “pontos brilhantes” em que Eve mostrou sua verdadeira personalidade.

Em segundo lugar, Deleuze destaca também o uso da profundidade de campo na composição dos *flashbacks* de *Cidadão Kane*, pois afirma que o procedimento permite uma verdadeira exploração de uma imagem como um lençol do passado: “as imagens em profundidade expressam regiões do passado como tal, cada um com seus acentos próprios ou seus potenciais” (DELEUZE, 2007: 130).

Dessa maneira, como vimos nesses dois casos, há um afastamento da estética naturalista da lembrança: a simples representação da marca do passado através de convenções. Vemos, na verdade, o uso de procedimentos mais complexos, como a profundidade de campo e o extracampo. Defendemos, assim, que uma estética realista da lembrança é aquela em que a natureza virtual não é representada, e sim herdada diretamente da lembrança pura.

A lembrança antirrealista: a superação da dualidade

A classificação de estética “antirrealista” compreende, para Xavier (2005), um conjunto de vanguardas cinematográficas que se opunham a tradição clássica de pensar a arte como imitação (mimese): os diferentes “ismos”, impressionismo, expressionismo, surrealismo. O que une esses projetos artísticos é o fato de serem “contra a ideia da reprodução natural”, e a busca por “provocar estranheza, que denuncia sua presença ostensiva como objeto não natural e trabalhado” (XAVIER, 2005: 100). Mas o autor afirma que a classificação de antirrealista não significa que essas vanguardas se afastem da ideia de real: um artista impressionista, por exemplo, acredita que seu modo de representação é mais fiel às sensações reais do que o modelo clássico. Dessa maneira, o antirrealismo não implica em um afastamento do real: a diferença é que a relação com o real é traçada por meio da categoria da opacidade, e não da transparência. São, assim, imagens que pretendem ser mais reais “do que o real captado e organizado pelo senso comum” (XAVIER, 2005: 100).

Passamos, então, à análise de algumas representações da lembrança em obras contemporâneas que foram inspiradas por essas vanguardas antirrealistas. Veremos que há nelas uma recusa do convencional procedimento do *flashback*, que é substituído por técnicas que remetem ao impressionismo e expressionismo. A primeira delas é uma cena do filme *Kill Bill vol. 1* (2003), de Quentin Tarantino, reproduzida na Figura 3.

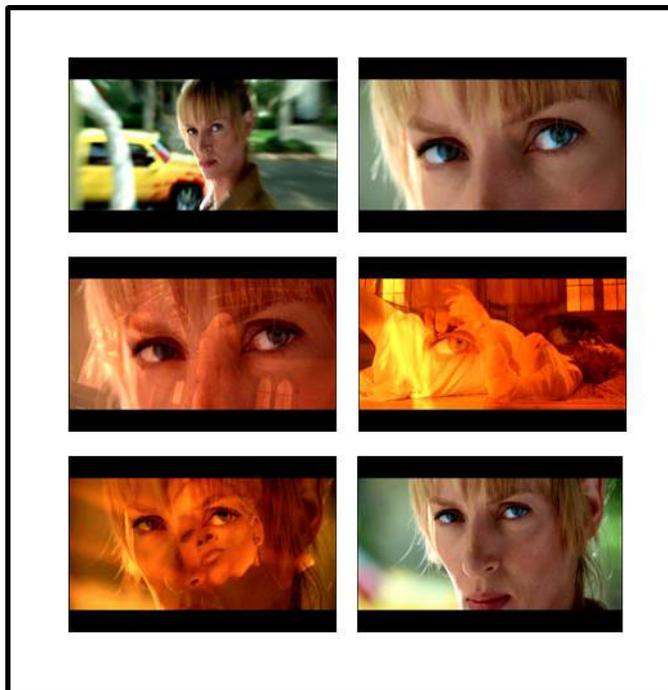


Figura 3: frames do filme *Kill Bill vol.1*

Fonte: DVD *Kill Bill vol.1*

Em *Kill Bill*, a personagem “A noiva” quer se vingar das cinco pessoas responsáveis pelo massacre ocorrido durante o seu casamento, que resultou na morte de todos os convidados e a deixou em coma por quatro anos. Na cena mostrada na Figura 3, quando a personagem encontra uma dessas pessoas, forma-se instantaneamente um circuito com imagens-lembrança do dia do massacre. Para retornar ao passado da narrativa, entretanto, Tarantino não opera por um *flashback* convencional, num simples corte de uma cena do presente para outra do passado. Ele lança mão de dois procedimentos típicos do cinema impressionista: o primeiro é o enquadramento em primeiro plano dos olhos da personagem; o segundo é a sobreposição de planos do presente e do passado, de forma que congreguem um mesmo quadro. No impressionismo, segundo Xavier, esses procedimentos eram utilizados como forma de “experimentar, pela montagem e pelos enquadramentos cinematográficos, as várias ficções possíveis, as várias ordens que definiriam realidades imaginárias” (XAVIER, 2005: 111).

Não ocorre nessa cena de *Kill Bill* uma recusa total do procedimento do *flashback*: ele apenas deixa de estar justaposto à cena do presente, e é montado de forma vertical¹. Com isso, o filme reforça o paralelo que, como vimos, já havia sido traçado por Munsterberg, entre o caráter psicológico do primeiro plano e do *flashback*. Mas o êxito desse procedimento reside em conseguir representar de forma mais precisa o fenômeno descrito por Bergson (1990), em que passado e presente nunca estão justapostos: a percepção é sempre dada num misto entre o presente (mundo material) e as imagens-lembranças. O uso desses procedimentos para a representação da memória seguem, assim, os postulados impressionistas, em que: “A unidade do espaço é uma ficção em nossa cabeça. [...] O cinema é uma reeducação pelo absurdo. Principalmente quando o cineasta sabe organizar o material de modo a produzir uma ficção mágica capaz de deflagrar a experiência reveladora” (XAVIER, 2005: 110).

¹ Jargão que remete à linha do tempo própria dos softwares de edição. Enquanto que a montagem tradicional é produzida numa justaposição, o efeito de sobreposição é resultante de um posicionamento vertical dos planos.

Outras imagens-lembrança que classificamos como antirrealista pertencem a minissérie *Capitu* (Rede Globo, 2008), dirigida por Luiz Fernando Carvalho. Sua narrativa é estruturada da mesma forma que o romance *Dom Casmurro*, no qual ela se baseia: um personagem-narrador (Dom Casmurro) que escreve um livro das suas memórias. Contudo, ao invés de isolar o narrador no polo presente do *flashback*, Carvalho optou por fabricar suas lembranças utilizando procedimentos inspirados no cinema expressionista, como analisamos a seguir, a partir dos *frames* das Figura 4.

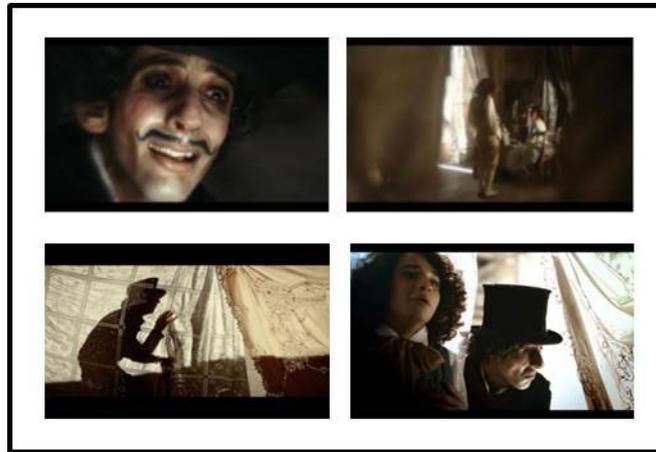


Figura 4: frames da minissérie *Capitu*
Fonte: DVD *Capitu*

Começamos pelo terceiro frame da Figura 4. Ele apresenta a sombra do personagem Dom Casmurro percorrendo por um cenário composto de lençóis estendidos. Essa imagem tem uma evidente ligação com a fenomenologia de Bergson. Como vimos, o termo “lençol” é utilizado recorrentemente por Deleuze como uma metáfora que remete às regiões acessíveis do passado em que nos colocamos para evocar uma imagem-lembrança. Assim, a representação da lembrança em *Capitu* tem proximidade com a estética realista (os filmes de Welles e Mankiewicz), pois herda sua virtualidade da própria lembrança pura. Contudo, Carvalho recusa o procedimento do *flashback* e opta por técnicas mais criativas, o que o afasta do realismo.

A primeira delas pode ser vista nos dois primeiros *frames* da Figura 4, em que Dom Casmurro finalmente encontra a lembrança que quer evocar. O primeiro *frame*, então, enquadra o olhar do personagem, e o seguinte apresenta a imagem da sua visão. Ou seja, temos aqui um *raccord* formado no olhar, procedimento que no cinema é nomeado de campo/contracampo. Contudo, no segundo quadro (no contracampo), aparece ele mesmo, só que num tempo passado: estaria, então, o personagem, literalmente, vendo a si mesmo no passado? O que ocorre aqui é uma operação do *flashback* por meio do campo/contracampo, o que permite, assim, a interpretação de uma materialização do passado no presente. Sabemos que o campo/contracampo é um procedimento que faz parte da decupagem do cinema clássico, cuja função está relacionada principalmente à representação do espaço. Carvalho, entretanto, o opera de forma criativa, seguindo a tendência expressionista de “quebrar a continuidade do espaço” (XAVIER, 2005: 102) e utilizando-o para a espacialização da memória. Porém, por mais que essa operação encaminhe essa interpretação, ainda se mantém a polaridade do *flashback*: o presente (campo) e o passado (contracampo).

É no quarto *frame* da Figura 4 que a minissérie supera essa dualidade, pois vemos o personagem em dois tempos distintos da narrativa: Dom Casmurro na velhice e na juventude. Ao invés de montar os tempos em duas cenas (seja de forma justaposta ou vertical), Carvalho opta por montá-los no interior de um mesmo plano, na *mise-en-scène*. Esse procedimento também remete a vanguarda

expressionista, pois possibilita “atravessar a superfície material e atingir a comunicação direta das forças espirituais dentro de cada um de nós.” (XAVIER, 2005: 102). Dessa forma, ao recusar totalmente a polaridade do procedimento do *flashback* na representação do ato de lembrar, a minissérie cria imagens expressionistas de memória, que superam a dualidade do mundo.

Considerações finais

Após analisar as estéticas audiovisuais do fenômeno da lembrança e marcar suas diferenças em relação às categorias da opacidade e transparência, chegamos a duas conclusões. A primeira derruba a definição de Aumont e Marie (2003) sobre o caráter não formal do *flashback*: os autores parecem ignorar sua articulação natural com a memória, apontada por Munsterberg (1991) nos primórdios da teoria, que lhe atribui características fenomenológicas e psicológicas. Vimos que no cinema naturalista, esse tipo de *flashback* é formado a partir de símbolos visuais e sonoros. Já no realismo revelatório, a profundidade de campo e o extracampo se relacionam à lembrança pura; na estética antirrealista, o *flashback* pode ser montado de forma vertical (numa representação impressionista).

Em segundo lugar, reiteramos que nem sempre a lembrança se dará na forma de um *flashback*. As últimas representações que analisamos, da minissérie *Capitu*, não formam o circuito presente/imagem-lembrança na montagem de duas cenas, e sim montam tempos distintos num mesmo espaço: para isso, foram utilizados o campo/contracampo e a montagem no interior de um plano (pela *mise-en-scène*). Esse tipo de visualização, que se aproxima da vanguarda expressionista, é capaz de superar a dualidade própria do *flashback*. Portanto, a relação entre o ato de lembrar e o audiovisual deve ser compreendida para além deste procedimento.

Referências bibliográficas

- AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. *Dicionário teórico e crítico de cinema*. Campinas: Papirus, 2003.
- BERGSON, Henri. *Matéria e memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. São Paulo: Martins Fontes, 1990.
- DELEUZE, Gilles. *A imagem-tempo*. São Paulo: Brasiliense, 2007.
- GENETTE, G. *Discurso da narrativa*. Lisboa: Veiga, 1980.
- MUNSTERBERG, Hugo. A memória e a imaginação. In: XAVIER, Ismail (org.) *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1991.
- XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. São Paulo: Paz e Terra, 2005.

“Cabelo de Bombril”?

Ethos publicitário, consumo e estereótipo em sites de redes sociais

Fernanda Ariane Silva Carrera

Doutoranda em Comunicação pela Universidade Federal Fluminense (UFF). Mestre em Comunicação e Cultura Contemporâneas pela Universidade Federal da Bahia (UFBA). Especialista em Gramática e Texto pela Universidade Salvador (UNIFACS). Graduada em Comunicação com habilitação em Publicidade e Propaganda pela Universidade Católica do Salvador (UCSAL).

Luciana Xavier de Oliveira

Doutoranda em Comunicação pela Universidade Federal Fluminense (UFF). Mestre em Comunicação e Cultura Contemporâneas pela Universidade Federal da Bahia (UFBA). Graduada em Jornalismo pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ).

Resumo: Em junho de 2012, um conjunto de manifestações foram divulgadas no *Facebook*, contrárias à veiculação do logo de uma peça publicitária lançada pela empresa Bombril. A peça em questão era baseada na silhueta de uma mulher de cabelos crespos, o que levou a associações negativas imediatas, por uma parcela de usuários/consumidores, entre o cabelo de origem africana e a palha de aço. O presente artigo visa propor uma reflexão a respeito da construção do *ethos* publicitário a partir do estereótipo como estratégia de representação, recorrendo a pressupostos teóricos que fundamentam as discussões a respeito do *ethos* enunciativo, do consumo e da representação identitária em novos contextos de tecnologia e sociabilidade.

Palavras-chave: Cibercultura; estereótipo; identidade; publicidade; sites de redes sociais.

Abstract: In June 2012, a series of wrath manifestations were posted on Facebook, contrary to the placement of the logo of an advertisement launched by the company Bombril. The piece in question was based on the silhouette of a woman with curly hair, which led to immediate negative associations, for a portion of users / consumers, between the hair of African origin and the product. This article aims to propose a reflection on the construction of *ethos* on advertising from the stereotype as a strategy of representation, using the theoretical assumptions that underlie the discussions about the *ethos* enunciative, consumption and representation of identity in new contexts of technology and sociability.

Keywords: Cyberculture; stereotype; identity; advertising; social networking sites.

Introdução

Em junho de 2012, a Bombril, responsável pela fabricação, dentre outros produtos, da palha de aço que leva o mesmo nome, lançou, em conjunto com a gravadora Sony Music Brasil, um quadro musical no programa Raul Gil, veiculado pela rede SBT. O quadro, intitulado “Mulheres que Brilham”, nos moldes de um show de calouros, era voltado para a escolha “da melhor cantora do Brasil”, um concurso de talentos entre candidatas ainda desconhecidas da grande mídia. A marca da atração era representada, inicialmente, pela silhueta de uma mulher de perfil cujos cabelos crespos emolduravam o nome do quadro e a marca patrocinadora (ver figura 1). Após a sua veiculação, uma série de protestos começou a ser divulgada através de perfis de indivíduos e mensagens compartilhadas no site de rede social *Facebook*, pouco demorando até que o repúdio à imagem da

peça chegasse à página da Bombril neste site. Nela, os usuários/consumidores passaram a se manifestar contrariamente à manutenção da peça publicitária no programa televisivo.

O fato supracitado é um exemplo que corrobora a necessidade de se repensar os limites comunicacionais dos espaços interacionais contemporâneos. Os novos dispositivos de sociabilidade, mais precisamente representados pelo ciberespaço e os ambientes dos sites de redes sociais, fazem emergir a importância de se entender as práticas socioculturais a partir de um diferenciado ponto de partida conceitual, no qual o ciberespaço ganha uma onipresença constituída, questionando os limites representativos dados ao que antes significaria real ou virtual. Dentro dessa perspectiva, todas as práticas culturais sofrem estímulos destes novos modos de ser e fazer, construindo desvios iniciais que modificam todo o curso da sua evolução.



Figura 1: Marca proposta pela Bombril para representar o quadro no programa Raul Gil.

Sendo umas destas práticas, a publicidade, portanto, uma vez que funciona como um “diagnóstico psicossocial” (PINTO, 1997: 35), não fica imune às variações significantes ocorridas no domínio do social, assimilando para o seu discurso as novas dinâmicas culturais que surgem. “O enunciador dos discursos publicitários – empresa anunciante – apoia-se sobre diferentes discursos anteriores, autorizados pela tradição sociocultural e legitimadores do próprio discurso publicitário em questão” (ATEM, 2009: 9). Apoiando-se sobre discursos anteriores, conseqüentemente, tende a reforçar atitudes já socializadas, em uma constante negociação entre o antigo estabelecido e o novo que se vê em contextos diferenciados.

O estereótipo, por exemplo, estratégia de representação por muito tempo utilizada pela publicidade como forma de identificação, revela como há ainda a tensão entre práticas constituídas e os novos anseios sociais. Para Bhabha (1998), o estereótipo é uma pré-construção ou uma montagem ingênua da diferença que autoriza a discriminação. Isto é, o estereótipo é uma representação fixa da alteridade que transforma sujeito em objeto imaginário, a partir de imagens distintas que lhe permitem postular equivalências, semelhanças, identificações entre aquela subjetividade e objetos do mundo ao seu redor.

Os estereótipos desempenham um papel importante na mídia televisiva, pois facilitam a transmissão de informação ao espectador, ao facilitar a assimilação da mensagem. Para tanto, os personagens e imagens são elaborados de forma pouco

complexa e sem muita densidade, enquanto simplificação de crenças que acabam por reproduzir um pensamento reificado sobre grupos sociais, favorecendo a expressão de uma realidade sedimentada em estereótipos e preconceitos (BATISTA; LEITE, 2011: 92).

Dessa forma, a associação comparativa entre a textura da *palha de aço* e o cabelo afrodescendente, nesse caso, integra um certo repertório de discursos entendidos como racistas que fazem parte do cotidiano brasileiro, mas que já sofre questionamentos significativos dentro de um contexto de resistência e valorização da diferença identitária. Assim, sabe-se que a ideia do cabelo de origem negra como algo “duro”, “difícil”, “disforme”, “embaraçado”, “ruim”, dentre outros adjetivos, circula no seio social e também infere em conotações negativas, que podem ser lidas, portanto, e reinterpretadas em uma associação pretendida entre essa ideia e a imagem apresentada no logo da peça publicitária em questão. No entanto, o penteado chamado, corriqueiramente, de “afro” ou “black”, é instrumento estético apropriado para a afirmação positiva de imagens simbólicas na afirmação do “ser negro”, a partir de processos de autovalorização, representação e reconhecimento. O estilo de penteado black power, nesse contexto, seria aquele utilizado por ativistas negros sul-africanos, americanos e brasileiros nos anos 60 e 70 (GOMES, 2006). O movimento Black Power acionou nas décadas de 1960/70 uma redefinição dos signos de beleza, no qual os penteados “afro” (“naturais”) se tornariam uma forma de construção da autoestima, amor próprio e autoconhecimento (TROTTA; SANTOS, 2012).

Assim, admitindo o consumo e a sua exposição como agentes de transformação dos indivíduos em “primeiro e acima de tudo acumuladores de *sensações*; são colecionadores de *coisas* apenas num sentido secundário e derivativo” (BAUMAN, 1999: 91), a sua negação e repúdio também revela uma estratégia de identificação a grupos sociais específicos. Dessa forma, tanto os indivíduos quanto a publicidade obedecem aos ditames da representação do seu *ethos* (PALÁCIOS, 2004), que recorre a essas materializações significantes para que a sua existência aconteça de forma satisfatória. A publicidade constrói a sua imagem de si a partir do reconhecimento da alteridade do consumidor – como estratégia persuasiva –, e o indivíduo, quando nega o consumo de um produto, expõe os atributos identitários pelos quais deseja ser representado.

Dessa forma, reconhecendo o consumo como carregado de significação social, sendo subsídio para a interação entre os atores – uma vez que comunica imagens e constrói o alicerce para o gerenciamento das subjetividades –, este artigo busca entender de que forma os novos contextos socioculturais contemporâneos são fundamentais para a compreensão das expectativas sociais, mais especificamente de valorização dos processos de identificação, e das novas práticas publicitárias, que se apresentam mais diretamente conectadas a este consumidor. Para isso, recorre a pressupostos teóricos que fundamentam as discussões a respeito do *ethos* enunciativo, do consumo e da representação identitária em novos contextos de tecnologia e sociabilidade.

Ethos publicitário e estereótipo em novos contextos interacionais

O processo de significação construído pela publicidade não é e nunca foi alheio aos acontecimentos socioculturais do contexto da sua representação. Funcionando como espelho dos sistemas de referência culturais e, adicionalmente, como fornecedor de imagens hiperbolizadas que ajudam a estruturar a vida social (PINTO, 1997), a publicidade é, a todo o tempo, estimulada pelas expectativas e mudanças ocorridas no âmbito dos indivíduos que compõem o seu público-alvo. Sendo assim, desde o seu surgimento, a enunciação dialógica, na qual o consumidor funciona como fonte e destino dos discursos, é o que tenciona os limites simbólicos do fazer publicitário, questionando o que seria do plano da apropriação daquilo que compõe a sociabilidade de uma época ou o que poderia ser uma suposta sugestão ideológica.

Discurso fundamentalmente persuasivo, portanto, a publicidade não nega o caráter racional do indivíduo consumidor, mas elege como prioritário o envolvimento emotivo deste com a marca/produto, mostrando que o “poder de persuasão de um discurso consiste em parte em levar o leitor a se identificar com a movimentação de um corpo investido de valores socialmente especificados” (MAINGUENEAU, 2000: 99). Assim, a identificação é um dos fatores primordiais para esta adesão emocional do público, construindo uma empatia funcional significativamente importante para uma possível consumação da compra.

Dessa forma, estar atento aos pressupostos sociais da sua conjuntura espaço-temporal é um dos ditames essenciais da publicidade, uma vez que vem destes pressupostos a garantia da sua eficácia retórica. Como prática cultural, assim, o discurso publicitário visa ao desafio de refletir tanto os enunciados estabelecidos e repetidos continuamente no seio social quanto aqueles que constituem o ideal imaginário de uma época.

Toda a produção cultural se baseia em representações coletivas que circulam na sociedade e que, de alguma forma, estão relacionadas ao imaginário de uma época. Sob esse viés da interdiscursividade, todo discurso é compreendido como resultado de um movimento de articulação de outros discursos que lhe são anteriores, discursos sociais atravessados por dizeres coletivamente instituídos (LYSARDO-DIAS, 2007: 28).

O estereótipo, portanto, serviu por muito tempo à publicidade como subsídio para a construção de um modelo de interlocutor que representaria este conjunto de expectativas de todo um grupo social. Propondo uma fusão entre o “tu” intradiscursivo e o “tu” daquele a quem o anúncio se dirige, a tentativa consiste em conduzir o consumidor a seguir as suas instruções e, claro, a efetivamente comprar o produto. No entanto, mais do que isso, “ao propor esta troca, o anúncio diz-nos quem somos e como somos, ou seja, fixa os contornos da nossa própria identidade” (PINTO, 1997: 31-32).

Talvez seja esse o ponto-chave para o entendimento do conflito vivenciado hoje pela publicidade diante das práticas que se tornaram os pressupostos da sua atividade. No contexto da cibercultura, é cada vez mais complicado propor contornos fixos para a construção da subjetividade, uma vez que a cada dia fica mais explícito o caráter nômade, situado, múltiplo e descentrado da identidade humana. Isto é, “os processos culturais e comunicacionais propiciados pelos ambientes do ciberespaço tornam evidente, colocam a nu a multiplicidade identitária do sujeito” (SANTAELLA, 2007: 93).

Tendo em vista, portanto, que

a legibilidade e a eficácia argumentativa da página publicitária dependem do reconhecimento do sistema de estereotipia que ela utiliza; é a partir do reconhecimento que uma série de efeitos de sentido serão percebidos e atuarão junto ao público alvo (LYSARDO-DIAS, 2007: 26)

é fundamental notar de que forma os indivíduos reconhecem a si mesmo, evitando partir de determinados pressupostos que alguma vez definiram características de gênero, classe social ou raça/etnia.

O *ethos* publicitário, assim, por tanto tempo refém do estereótipo como sua matéria-prima, deve se ver agora muito mais dinâmico, múltiplo, refletor dessa hibridização da identidade dos indivíduos contemporâneos. No momento em que produz a sua imagem de acordo com uma suposta identificação do outro – que nesse caso é o consumidor –, a publicidade precisa apresentar os elementos

necessários para que este outro legitime a sua fala e permaneça sendo audiência da sua enunciação. Isto é, quando “se deixa apreender também como uma voz e um corpo” (CHARAUDEAU; MAINGUENEAU, 2004: 220), ela traz consigo toda a gama de pistas sociais que fazem parte da representação que escolheu para si.

Dentro dessa perspectiva, no ato da comunicação, a publicidade como enunciador busca mostrar ao seu interlocutor os traços de caráter que a ela trazem boa impressão, e é esse conjunto de idealizações imagéticas que constitui o seu *ethos*. Assim, como afirma Roland Barthes: “o orador enuncia uma informação, e ao mesmo tempo diz: eu sou isto, eu não sou aquilo” (BARTHES, 1966: 212), ou seja, “é na qualidade de fonte da enunciação que ele se vê revestido de determinadas características que, por ação reflexa, tornam essa enunciação aceitável ou não” (DUCROT, 1987: 201). Essas características, por sua vez, se constituem a partir de referências culturais que circulam no seio social e abastecem os grupos de componentes classificatórios.

Ethos implica, com efeito, uma disciplina do corpo, apreendido por intermédio de um comportamento global. O caráter e a corporalidade do fiador provêm de um conjunto difuso de representações sociais valorizadas ou desvalorizadas, sobre as quais se apoia a enunciação e que, por sua vez, pode confirmá-las ou modificá-las (PALÁCIOS, 2004: 164).

Cabelo, identidade e políticas do corpo

Enquanto referências culturais, o corpo e o cabelo podem ser tomados como expressões visíveis da alocação dos sujeitos nos diferentes polos sociais e raciais (GOMES, 2006). O cabelo, então, passa a ser compreendido como um indício marcante de procedência étnica, e um dos principais elementos biotipológicos na constituição individual no interior das culturas, carregando um “banco de símbolos” (SANSONE, 2004), que diz respeito a um complexo sistema de linguagem. No caso, o cabelo “afro”, e outros tipos de penteados, “assumem para o africano e os afrodescendentes a importância de resgatar, pela estética, memórias ancestrais, memórias próximas, familiares e cotidianas” (LODY, 2004: 65), como sinais diacríticos corporificados que remetem à ascendência africana, numa identificação visual e comportamental associada a atitudes de ações de reação, resistência e denúncia contra o preconceito (GOMES, 2006: 128). Ao mesmo tempo, a despeito de toda a carga simbólica e ideológica depositada sobre o cabelo *negro*, entendemos que o cabelo em si assume um papel decisivo sobre configurações identitárias variadas, para além da aparência. Assim aponta Kobena Mercer:

Como parte das diferentes formas de aparência cotidiana, as formas como moldamos e estilizamos o cabelo podem ser vistas tanto como expressões individuais do self quanto como corporificações das normas, das convenções e das expectativas da sociedade. (MERCER, 1987: 34 - tradução nossa¹).

¹ As part of our modes of appearance in the everyday world, the ways we shape and style hair may be seen as both individual expressions of the self and as embodiments of society's norms, conventions and expectations.

No caso específico do Brasil, o cabelo também retém em si aquilo que é considerado mais distintivo na população afrodescendente, e sua positividade e afirmação residiria, pois, no destaque de uma textura mais próxima ao natural. Nas discussões em torno da questão racial, o apelo à naturalidade do corpo *negro* trata de uma construção ideológica, portanto, de uma crítica às relações de poder. E os partidários dessa concepção acreditam que, por meio da politização da consciência racial, poderão chamar a atenção para a importância da negritude e de ações reivindicatórias, que tenderão a diminuir as distâncias sociais a eles impostas. O que não deixa de ser uma leitura ideológica de uma identidade negra construída, pautada em referências identitárias africanas recriadas no contexto brasileiro. Uma estratégia que se relaciona a uma demanda por reconhecimento de uma autoimagem construída positivamente, em um contexto de segregação étnico-racial e social.

Assim, é importante observar qual efeito este tipo de símbolo e referência assume, diante de um público consumidor mais geral, e também diante de um segmento mais específico. Pois mesmo termos que são aceitáveis podem trazer conotações negativas, dependendo do contexto em consideração, dos efeitos gerados a partir de suas correlações e assimilações, e das respostas inferidas e produzidas a partir de possíveis estereótipos e outras imagens preconceituosas. Ou seja,

o preconceito depende não só do que está armazenado na memória/mente do indivíduo, mas também da possibilidade de associar essa categorização com crenças pessoais de teor negativo ou pejorativo, relativas ao grupo em destaque, o que caracteriza o estereótipo negativo. (BATISTA; COSTA, 2011: 121).

Neste contexto, pois, existe a expectativa da sociedade brasileira, que refuta o racismo abertamente, e rejeita também termos e aparições que, mesmo não sendo explicitamente racistas, possibilitem a lembrança e o reforço de estereótipos já armazenados. Quando se apoia sobre a noção da imagem do negro a partir de representações socialmente desvalorizadas pelo próprio público que se deseja atingir, a publicidade constrói o seu *ethos* de forma equivocada. Sob o argumento da valorização da identidade *negra e brasileira*, segundo o próprio discurso da empresa, debruçou-se sobre um emaranhado de simbologias sociais pejorativas, contradizendo de maneira significativa aquilo que objetivava parecer. Negligenciar a conotação da palha de aço comumente associada ao cabelo afrodescendente seria, desse modo, uma forma de negar a sua própria participação como agente de construção ideológica, esquecer as implicações valorativas dessa associação e esquecer o seu próprio papel de espelho da realidade sociocultural. E, por fim, contradizer-se exemplificando o seu discurso a partir de uma imagem estereotipada negativamente é colocar-se espacial e temporalmente deslocada, representando uma imagem de si e do outro baseada no equívoco.

A despeito da discussão acerca do preconceito inerente à produção dos estereótipos, reconhecer que a contemporaneidade evidencia novos ambientes de exposição do eu, revelando a resistência do indivíduo ao enquadramento estanque, é um passo importante inclusive para a manutenção da estratégia persuasiva publicitária. Sendo assim, percebe-se a necessidade de compreensão dessa nova conjuntura, na qual um dos fatores fundamentais é a “emergência de vozes e discursos anteriormente reprimidos pela edição da informação pelos *mass media*” (LEMOS, 2003: 19).

A imagem de si pelo consumo e a negação do *ethos* da Bombriil

Do ponto de vista do indivíduo-consumidor, pode-se afirmar que as relações de consumo atualmente passam por complexas redes de significação, nas quais o ato de consumir não necessariamente deve ser visto como o ato de adquirir o produto. Possuir é interagir, é expor uma relação com a marca, é mostrá-la como elemento fundamental e construtor da sua identidade. Isto é, a posse, no ambiente dos sites de redes sociais – especificamente no *Facebook*, como se pretende aqui –, é representada pela existência da página da marca no seu perfil (quando o usuário curte a página de uma empresa, esta fica evidenciada como suas preferências e ajuda a construir referenciais identitários importantes para as interações que ali acontecem).

Sendo assim, esta posse, carregada de significação social, é subsídio para a interação entre os atores, uma vez que comunica imagens e constrói o alicerce para o gerenciamento das subjetividades. Ou seja, mesmo em contextos diferenciados, é inegável que o objeto de consumo seja a parte visível da cultura, aquele que ajuda a situar as marcações sociais no tempo e no espaço.

Dentro do tempo e do espaço disponíveis, o indivíduo usa o consumo para dizer alguma coisa sobre si mesmo, sua família, sua localidade, seja na cidade ou no campo, nas férias ou em casa. A espécie de afirmações que ele faz depende da espécie de universo que habita, afirmativo ou desafiador, talvez competitivo, mas não necessariamente (DOUGLAS; ISHERWOOD, 2004: 116).

Desse modo, até mesmo o questionamento dos valores imbricados no objeto serve também como forma de construção identitária a partir da sua reapropriação. Isto é, o indivíduo, a partir da sua representação e da interação com o outro, “é alguém que reage à sua comunidade e, em sua reação a ela (...), ele a modifica” (MEAD, 1972: 214). Sendo assim, os sujeitos muitas vezes buscam a sua posição social a partir da crítica a uma situação vigente e, conseqüentemente, a partir da criação de outra que transforme a estrutura dos sentidos. Desse modo, a negação de uma marca ou da imagem que esta construiu para si mesma é também uma forma de distinção, uma vez que se vale do mesmo sistema, mas o subjetiviza, não pelo desconhecimento, mas pelo desejo da questão desafiadora.

Dentro dessa perspectiva, exigir uma retratação da Bombriil na página da empresa no *Facebook* é uma forma de construir o seu próprio *ethos* a partir da não entrada no jogo pretendido pela empresa, deslegitimando o discurso da marca e afirmando o seu lugar dentro do universo das representações identitárias. “É necessário que o outro entre no *jogo* pretendido pelo usuário para que seja possível o exercício das características e das práticas comportamentais escolhidas” (RIBEIRO, 2003: 94).

Além disso, utilizar o *Facebook* como canal para o diálogo com a Bombriil é um modo de mostrar-se como indivíduo engajado nas discussões que se aproximam dos seus interesses a partir do uso de tecnologias, de certa forma, inovadoras. “Em suma, a comunicação mediada demonstra muitas qualidades novas, mas continua a apresentar e reforçar forças culturais que influenciam as mensagens em todos os contextos” (BAYM, 2012: 71 - tradução nossa²). Em outras palavras, os indivíduos usuários de sites de redes sociais, imbuídos de um conhecimento a respeito do seu poder como produtores de conteúdo, reconhecem a possibilidade de visibilidade das suas manifestações nestes ambientes, ultrapassando, inclusive, os limites dos resultados da sua ação para outros contextos comunicacionais.

De certa forma impotentes, por muito tempo, diante de uma imagem estereotipada de si – aquela apresentada pelos meios de comunicação e pela publicidade –, os sujeitos agora reivindicam o poder sobre a representação de si mesmos, em ambientes (como os sites de redes sociais) que possibilitam a produção e circulação de enunciados próprios, construídos e emitidos sem a necessidade de um suposto porta-voz. Desse modo, através das novas linguagens das atuais tecnologias de comunicação, reivindica-se a autonomia de ser e ser visto, reconhecido como se deseja, detentor da responsabilidade sobre a produção da imagem de si mesmo. “Sob o império das subjetividades alterdirigidas, o que se é deve ser *visto* – e cada um é aquilo que mostra de si” (SIBÍLIA, 2008: 235).

Referências bibliográficas

ATEM, Guilherme N. O discurso da ordem: a publicidade como construção sociodiscursiva da realidade. *Anais do XXXII CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO (INTERCOM)*. Curitiba, 2009

BARTHES, Roland. L'ancienne rhétorique. In: *Communications*, 16, 1966.

BATISTA, Leandro Leonardo; COSTA, Marco Aurélio Ribeiro. Oracismo subentendido: a comunicação “politicamente correta” e seus efeitos em estereótipos e

² “In sum, mediated communication demonstrates many new qualities, but continues to display and reinforce the broader cultural forces that influences messages in all contexts”.

preconceitos. In BATISTA, Leandro Leonardo; LEITE, Francisco (Org.). *O negro nos espaços publicitários brasileiros: perspectivas contemporâneas em diálogo*. São Paulo: Escolha de Comunicações e Artes/USP: Coordenadoria dos Assuntos da População Negra, 2011. p.119-130.

_____; LEITE, Francisco (Org.). *O negro nos espaços publicitários brasileiros: perspectivas contemporâneas em diálogo*. São Paulo: Escolha de Comunicações e Artes/USP: Coordenadoria dos Assuntos da População Negra, 2011.

BAUMAN, Zygmunt. *Globalização: as consequências humanas*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999.

BAYM, Nancy K. *Personal connections in the digital age*. Malden: Polity Press, 2010.

BHABHA, Homi. *O local da Cultura*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.

CHARAUDEAU, Patrick; MAINGUENEAU, Dominique. *Dicionário de Análise do Discurso*. São Paulo: Contexto, 2004

DOUGLAS, Mary; ISHERWOOD, Baron. *O mundo dos bens*. Para uma antropologia do consumo. Rio de Janeiro: EDUF RJ, 2004.

DUCROT, O. *O dizer e o dito*. Campinas: Pontes, 1987

GOMES, Nilma Lino. Cultura negra e educação. *Revista Brasileira de Educação*: nº.23 Rio de Janeiro, Maio/Agosto 2003.

_____. *Sem Perder a Raiz: corpo e cabelo como símbolos da identidade negra*. Belo Horizonte: Autêntica, 2006.

LEMOS, André. *Olhares sobre a cibercultura*. Porto Alegre: Sulina, 2003.

LODY, R. G. da M. *Cabelos de Axé: Identidade e resistência*. Rio de Janeiro: Editora Senac Nacional, 2004.

LYSARDO-DIAS, Dylia. A Construção e a desconstrução de estereótipos pela publicidade brasileira. In: MACHADO-BORGES, Thais. *Passando dos limites? Mídia e transgressão – Casos brasileiros*. Stockholm Review of Latin American Studies. Issue No 2. Institute of Latin American Studies, Stockholm University, Sweden, 2007

MAINGUENEAU, Dominique. *Análise de textos de comunicação*. São Paulo: Cortez Editora, 2000.

MEAD, G.H. *Mind, self and society: from the standpoint of a social behaviorist*. Chicago: University of Chicago Press; 1972.

MERCER, Kobena. Black hair/style politics. In. *New Formations*. Londres: Lawrence & Wishart, n. 3. p. 33-54, 1987. Disponível em: <hotellfaq.info/pdf/Hairstyles/6.pdf>. Acesso em 30 ago 2012.

PALÁCIOS, A. J. *As marcas na pele, as marcas no texto: sentidos de tempo, juventude e saúde na publicidade de cosméticos, em revistas femininas durante a década de 90*. Tese de doutorado em Comunicação e Cultura Contemporâneas. Universidade Federal da Bahia, 2004.

PINTO, Alessandra G. *Publicidade: um discurso de sedução*. Porto: Porto Editora, 1997.

RIBEIRO, José Carlos. *Um olhar sobre a sociabilidade no ciberespaço: aspectos sócio-comunicativos dos contatos interpessoais efetivados em uma plataforma interacional on-line*. Tese (doutorado) – Programa de Pós-graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas, Faculdade de Comunicação, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2003.

SANTAELLA, Lucia. *Linguagens líquidas na era da mobilidade*. São Paulo: Paulus, 2007.

SANTOS, Jocélio Teles. *O negro no espelho: imagens e discursos nos salões de beleza étnicos*. Estudos Afro-asiáticos, nº38. Rio de Janeiro, dezembro 2000.

SANSONE, Lívio. *Negritude sem etnicidade: o local e o global nas relações raciais e na produção cultural negra do Brasil*. Salvador/Rio de Janeiro, Edufba/Pallas, 2004.

SIBÍLIA, Paula. *O show do eu: a intimidade como espetáculo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.

TROTTA, Felipe da Costa; SANTOS, Kywza J. F. P. dos Santos. *Respeitem meus cabelos, brancos: música, política e identidade negra*. Revista Famecos, Porto Alegre, v. 19, n. 1, p. 225-248, jan./abr. 2012.

SomArte no Rádio: Visionários, Vanguardistas e Alquimistas no Éter

Vanderlei Baeza Lucentini

Compositor com o enfoque na inter-relação entre música, performance art e mediação tecnológica. Atualmente é mestrando no Programa de Pós-graduação Interunidades em Estética e História da Arte na USP, com a orientação do Prof. Dr. Artur Matuck.

Resumo: O direcionamento ideológico e econômico configurou o rádio como um meio de comunicação de massa no formato de noticiários, entretenimento, música e esportes. Contudo, no decorrer do século XX, o rádio passou por significativas mudanças, muitas vezes no *underground* da estrutura dominante, através do redescobrimto desse veículo como fonte de expansão para as novas possibilidades de expressão artística. Com a apropriação dos novos recursos oferecidos pela tecnologia, alguns artistas visionários, com o suporte do poder público, aventuraram-se por novos territórios e pelas novas dimensões espaciais para um novo público. Nesse ambiente de experimentação artística surgem a música concreta, a música eletrônica, a música eletroacústica, a *radio art*, a *hörspiel*, o docudrama e a relação dessas experiências com uma audiência mais ampla.

Palavras-Chave: Rádio Arte; Rádio de Vanguarda; Arte Sonora; Música Eletroacústica.

Abstract: The ideological and economic direction configured the radio as a medium of mass communication in the form of news, entertainment, music, and sports. However, during the twentieth century, the radio has undergone significant changes, often dominant in the underground structure, through the rediscovery of this vehicle as a source of growth for the new possibilities of artistic expression. With the appropriation of the new features offered by technology, some visionary artists, with the support of government, ventured out for new territories and new spatial dimensions to a new audience. In this environment of artistic experimentation arises concrete music, electronic music, electroacoustic music, the radio art, the *hörspiel*, the docudrama and the relationship of these experiences with a wider audience.

Keywords: Radio Art; Avant-garde Radio; Sound Art; Electroacoustic Music.

No Ar

O rádio no decorrer do século XX passou por diversas mudanças, muitas vezes no *underground* da estrutura dominante, na maneira como ele foi direcionado econômica e ideologicamente como meio de comunicação de massa, no formato de noticiários, entretenimento, música e esportes.

No século XXI novos conceitos de radiogenia aparecem com a entrada e surgimento de novos artistas na cena, redescobrimdo o veículo como fonte de expansão para as novas possibilidades de expressão artística. Nesse movimento, artistas de diversas tendências se apropriaram dos novos recursos oferecidos

pela tecnologia e abandonaram o discurso tradicional, aventurando-se por novos territórios e criando novas dimensões espaciais para um novo público.

Segundo Kersten Glandien (2000: 167), as ideias sobre o uso do rádio são tão antigas como o meio em si, portanto existe a necessidade de compreender essa nova realidade. Esse caminho passa pelo retorno às referências estéticas, técnicas e históricas que outrora pavimentaram o caminho para o presente agora. As primeiras evidências sobre o rádio como arte aparecem nos escritos visionários de Khlebnikov, no manifesto futurista *La Radia* de Marinetti e Masnata, nas *Hörspiels* alemãs, nos experimentos “radiosônicos” de John Cage e Mauricio Kagel, na música concreta, na música eletrônica, na música eletroacústica e no contrapontístico “docudrama” de Glenn Gould.

Todos esses procedimentos estéticos de *sound art* surgiram de um meio disponível, mas que precisou ser utilizado e escutado de uma maneira que despertasse o seu aspecto mágico e plural. Nessa trajetória, esses pioneiros pensaram os meios através de fatores institucionais, midiáticos e sonoros, sem o apelo visual. Essas veredas serão apresentadas nesse estudo.

Poéticas Visionárias

Khlebnikov e o rádio do futuro

Velimir Khlebnikov [1885-1922] foi escritor, desenhista e poeta. Sua formação intelectual foi complementada por estudos nas áreas de matemática, história, mitologia, filologia e ornitologia.

Khlebnikov, uma das figuras centrais do cubo-futurismo russo, viveu como um visionário itinerante, fato que marcou a sua obra literária caracterizada pelas relações temporais entre convulsões sociais históricas, evolução humana e números.

Em 1921, quase no fim de sua vida, escreveu um notável ensaio intitulado "O Rádio do Futuro", onde visionariamente antecipava as possibilidades de um novo meio radiofônico (a primeira emissão de rádio na Rússia ocorreria somente em 1922), no qual vislumbrava que através desse veículo, poderia ver e ouvir absolutamente tudo, desde os sons mais sutis da natureza até os grandes eventos na “vida excitante” das metrópoles.

Khlebnikov (1985) concebeu um novo olhar sobre o meio de comunicação sem fio, classificando-o como uma panaceia sinestésica do homem moderno; considerava o rádio como "o sol espiritual do país, um grande mago e feiticeiro"... Através de suas ondas, o rádio uniria toda a humanidade, permitindo a transmissão instantânea e universal de texto, som, sabor e aroma.

As possibilidades oferecidas por esse novo meio, segundo Khlebnikov (1985), capacitariam o rádio a se tornar um “Grande Feiticeiro”, possibilitando transmitir sensações de paladar “o povo beberia água e sentiria a sensação de estar bebendo vinho”.

Outro vislumbre futurista seria a sensações olfativas: "In the future, even odors will obey the will of Radio; in the dead of winter the honey scent trees will mingle with the odor of snow, a true gift of Radio to the nation"¹ (KHEBENIKOV, 1985: 158).

Khlebnikov imaginava outras possibilidades para o Rádio, como a de um “médico sem medicina” que curaria à distância por meio de sugestão hipnótica. Outra possibilidade seria a transmissão sonora que aliviaria o trabalho no campo e nas obras de construção civil através da emissão das notas musicais “Lá” e “Si”, que aumentariam enormemente a capacidade muscular coletiva dos trabalhadores.

¹ Tradução Livre: No futuro, até mesmo odores obedecerão à vontade de Rádio; no fim do inverno, aroma de mel das árvores irão se misturar ao cheiro de neve, um verdadeiro presente de Rádio para a nação.

Assim é que Khlebnikov (1985) imaginava a estação de rádio como uma ‘teia de aranha de linhas’ ou um ‘voo de pássaros na primavera’ que revelaria as ‘notícias vindas da vida espiritual’.

Khlebnikov vislumbrava em O Rádio do Futuro, que poderíamos construir Rádios como Livros, Rádios como Paredes de Leitura, Rádios como Auditórios (realizando um concerto que se estenderia de Vladivostok ao Báltico), Rádio como Exposição de Artes, Rádio como Screens e Radio como Clubes.

Segundo Khlebnikov (1985: 157), o rádio nas mãos dos artistas transportaria e projetaria instantaneamente ideias para fronteiras desconhecidas de toda a humanidade. Ele acreditava que haveria uma comunicação entre a alma do artista e o povo: "the artist has cast a spell over his land; he has given his country the singing of the sea and the whistling of the wind. The poorest house in the smallest town is filled with divine whistlings and all the sweet delights of sound."²

² Tradução Livre: o artista lançou um feitiço sobre a sua terra, ele deu ao seu país o canto do mar e o sussurro do vento. A casa mais pobre casa de uma pequena cidade está cheia de confidências divinas e todas as doces delícias do som.

Interessante ressaltar um ponto: Khlebnikov acreditava na influência do rádio na organização da educação popular, através dos sinais radiofônicos, possibilitando a transmissão de aulas e palestras para as escolas de todo o país – do nível superior ao fundamental, já então uma antecipação da educação a distância praticado nos dias de hoje.

Todavia Khlebnikov (1985) alertava que esse “sol espiritual” poderia sofrer deteriorações e danos durante o processo e com isso, interromper-se-ia todo esse fluxo de energia produzindo um “blackout mental sobre o país inteiro”. Desse modo, ele sugeria proteger esse meio com o signo de uma caveira com ossos cruzados e a palavra “PERIGO”.

Khlebnikov (1985) teve uma visão positiva do rádio, pois acreditava que os contínuos elos da alma universal moldariam a humanidade em uma entidade única. Ainda assim, urge ressaltar que ele antecipa através do que chamou “blackout mental “o potencial subliminar manipulatório” de ideias e opiniões que opera na ‘alma universal’ da Mass Media.

La Radia: O manifesto da rádio futurista

O movimento futurista italiano tinha uma grande fascinação por máquinas, tecnologia e por atitudes transgressoras contra a *status quo* cultural estabelecido na época. Alguns de seus participantes tiveram importância fundamental para o futuro da arte sonora através da criação de novas poéticas na exploração radical de formas e instrumentos não ortodoxos de realização musical, como os geradores de ruídos de Russolo.

Por um outro lado, a preocupação e a curiosidade na utilização das ondas que navegariam pelo globo terrestre surge no manifesto da rádio futurista. *La Radia* é o título como ficou conhecido o manifesto Futurista publicado por Filippo Tommaso Marinetti [1876-1944] e Pino Masnata [1901-1968], na *La Gazzetta del Popolo*, em Setembro de 1933. Segundo os autores, a transmissão radiofônica tencionava criar novas formas e modalidades de recepção dos ouvintes abolindo:

³ Tradução Livre: 1. o espaço e cena necessário ao teatro, incluindo o teatro sintético futurista (ação desenvolvida em uma cena fixa e constante) e cinema (a ser realizada em cenas de ação rápida de simultânea extremamente variável e sempre realista) 2. tempo 3. unidade de ação, 4. personagem dramático, 5. o público como juiz automeado sistematicamente hostil e servil sempre contra o novo sempre retrógrado.

[...] 1. the space and stage necessary to theater including Futurist synthetic theater (action unfolding on a fixed and constant stage) and to cinema (actions unfolding on very rapid variable simultaneous and always realistic stages); 2. time; 3. unity of action; 4. dramatic character; 5. the audience as self-appointed judging mass systematically hostile and servile always against the new always retrograde.³ [...] (MARINETTI *apud* KHAN; WHITEHEAD, 1994: 267).

La Radia preconiza o início de uma nova arte que se inicia onde o teatro, o cinema e a narrativa terminavam. O manifesto antecipa o potencial criativo desse veículo, que se tornaria uma realidade tangível nas últimas décadas do século XX, com a criação de uma rede de transmissão internacional ao vivo que uniria o mundo, liberando-a da sintaxe realizando a utopia da imaginação sem fio através da:

⁴ Tradução Livre: [...] A imensidão do espaço. A cena não é mais visível nem estruturável tornando-se universal e cósmica [...] A síntese de infinitas ações simultâneas [...] A arte humana universal e cósmica como a voz com uma psicologia-espiritualidade verdadeira dos sons da voz e do silêncio [...] Uma arte sem tempo e espaço, sem hoje e amanhã. A possibilidade de captar estações localizadas em diferentes fusos horários e a falta de luz destruirá as horas do dia e da noite. A recepção e a amplificação da noite e das vozes do passado com as válvulas termiônicas irá destruir o tempo [...] Lutas de ruídos e de várias distâncias que é o drama espacial juntou com o drama temporal [...] a utilização de interferências entre estações e do nascimento e evanescência dos sons [...]

[...] The immensification of space. No longer visible and framable the stage becomes universal and cosmic [...] The synthesis of infinite simultaneous actions [...] Human universal and cosmic art as voice with a true psychology-spirituality of the sounds of the voice and of silence [...] An art without time or space without yesterday or tomorrow. The possibility of receiving broadcast stations situated in various time zones and the lack of light will destroy the hours of the day and night. The reception and amplification of the light and the voices of the past will destroy time. [...] The utilization of interference between stations and of the birth and evanescence of the sounds [...] ⁴ (MARINETTI *apud* KHAN; WHITEHEAD, 1994: 267-268).

O interesse de Marinetti pelo meio radiofônico acontece antes do surgimento do Futurismo. Em 1914, Marinetti realizou algumas gravações de recitação de poesia num estúdio em Londres. Essa prática se torna corrente a partir dos meados dos anos 20. Em 1926, durante uma viagem pela América do Sul, Marinetti se apresentou em diversas estações de rádio no Brasil e na Argentina. Ao retornar à Itália colaborou ativamente com a rádio nacional italiana criada em 1928 (EIAR), a sua participação vai desde a declamação de aeropoemas até comentários de eventos políticos da época. Em 1933, junto com o futurista Fortunato Depero, Marinetti realiza a primeira transmissão radiofônica em Milão.

Marinetti criou algumas peças de radiofônicas dentre elas as *Cinque Sintesi dal Teatro Radiofonico*, que marcaram um período de profunda reflexão sobre o potencial expressivo do rádio. As cinco *Sintesi* eram: *Un Paesaggio Udito* (Uma paisagem sonora), *Dramma di Distanze* (Drama das Distâncias), *I Silenzi Parlano Tra Loro* (Os Silêncios falam entre si), *Battaglia di Ritmi* (Batalha de Ritmos) e *La Costruzione di un Silenzio* (A Construção de um Silêncio).

Como exemplo ilustrativo de uma das peças radiofônicas, temos a segunda, *sintesi*, *Dramma di Distanze*. Nela observa-se a ocorrência de diversas paisagens sonoras, que se alternam em diferentes localizações geográficas do mundo e ambientes singulares – o militar, o entretenimento, a vida urbana, a religiosa – montadas sem interrupção, seguindo uma rigorosa indicação temporal de unidades repetitivas determinadas em 11 segundos:

Dramma di Distanze

11 segundos de uma marcha militar em Roma

11 segundos de um tango sendo dançado em Santos.

11 segundos de uma música religiosa japonesa sendo tocada em Tóquio.

11 segundos de uma dança rústica animada na área rural em Varese.

11 segundos de uma luta de boxe em Nova Iorque.

11 segundos de uma rua barulhenta em Milão.

11 segundos de uma canção de amor napolitana cantada no Copacabana Hotel no Rio de Janeiro.

Marinetti não conseguiu realizar a partitura dessas peças devido ao fato de que a tecnologia do período não tinha o desenvolvimento necessário para a sua execução. Segundo Heidi Grundmann, o *Dramma di Distanze* de Marinetti

trabalhando com características específicas do meio radiofônico antecipou as redes mundiais de emissoras de rádio ao vivo.

⁵ Marinetti trabalha com as características específicas do meio rádio, suas linhas e canais, sua mistura de material ao vivo e gravado, a sua capacidade de estar em muitos lugares ao mesmo tempo. Usando rede como imagens e conceitos, como no Drama de Distâncias, Marinetti pode ser visto sob o olhar contemporâneo, referindo-se a novas tecnologias de comunicação, tais como correio eletrônico e sistemas de conferência.

Marinetti works with the specific characteristics of the radio medium, its lines and channels, its mix of live and recorded material, its ability to be in many places simultaneously. By using network like images and concepts, as in Drama of Distances, Marinetti can be seen from today's standpoint as referring to newer communication technologies such as electronic mail and conferencing systems (GRUNDMANN, 2013 – *online*).⁵

O artigo La Radia, adicionado ao experimentalismo de Marinetti, enfatizava a nova sensibilidade inerente a experiência moderna. Através de um mundo sem tempo, espaço, ontem e amanhã, ondas sonoras podiam oferecer uma arte humana, cósmica e universal. A rádio arte futurista utilizaria as características do suporte - interferências, estáticas e geometria do silêncio - na batalha e provocações ante aos valores convencionais impregnados nesse veículo de arte e comunicação.

O pretérito do futuro e o futuro do pretérito

Hörspiel e a ars acustica

Na década de 20, surge na Alemanha a *Hörspiel* (peça radiofônica), que marca uma das primeiras experiências radiofônicas com a linguagem dos meios de transmissão pelo rádio.

Em 1924, após um ano do início das transmissões radiofônicas na Alemanha, Hans Flesch [1896-1945], pioneiro alemão da *radio art* nos anos 20, cria o *Enchanted Radio*. Nesse período, Flesch (Fig.1) foi diretor artístico da *Southwest German Radio* em Frankfurt. Em 1929 torna-se diretor da Radio Berlim, onde encomendou a Walter Ruttmann o 'filme sem imagem' *Weekend*. Em 1933, foi aprisionado em um campo de concentração onde acabou atuando como médico em um hospital militar alemão. Flesch sumiu misteriosamente nos arredores de Berlim em 1945.



Fig.1 Hans Flesch

A *Hörspiel* define-se como um tipo de peça de áudio ou obra acústica que apresenta muitos aspectos e fusões de gêneros tradicionais construída: a literatura, a música e a arte dramática. A realização acústica do texto e da partitura sonora é construída por textos falados, diálogos, ruídos, música e manipulações sonoras.

Dentro do extrato histórico podemos associar o desenvolvimento da *Hörspiel* e da *Ars Acústica* graças ao suporte da rádio pública estatal. Esse apoio, livre das pressões mercadológicas, permitiu a alguns compositores de música contemporânea encontrarem nesse ambiente possibilidades para a instauração de processos criativos através do conhecimento comum das condições técnicas e

dos equipamentos dos estúdios. Dentro desse universo se instaurou uma relação dialética da música como peça radiofônica, da peça radiofônica como música.

Podemos apontar a importância que a música eletroacústica desempenhou no desenvolvimento da *Hörspiel* contemporânea. Maurizio Kagel afirma que a *Hörspiel* é baseada na arte do *playback* e o que a diferencia da música tradicional é a possibilidade que construir a ‘literatura magnética’ através da mediação tecnológica em uma mesa de som. Como o cinema, a *Hörspiel* surgiu de uma maneira sintética, a partir de um invento técnico e um sistema de distribuição tão abrangente.

As facilidades e a liberdade de criação possibilitou aos compositores ampliarem seus territórios, passando de meros fornecedores de música de acompanhamento para realizadores de peças radiofônicas. Nesse ambiente encontramos a figura singular de John Cage, que em 1979, recebeu a encomenda para a confecção da peça radiofônica *Roartorio nos estúdios Akustische Kunst* da WDR 3, em Colônia, sob a direção do teórico da Ars Acustica Klaus Schoening.

Sobre esse panorama, Konstelantz faz um paralelo entre a realidade das grandes rádios americanas e as inovações que ocorriam nos estúdios de *hörspiel* das rádios alemãs e constata:

⁶ Tradução Livre: [...] Podemos entender por que a grande inovação recente na *Hörspiel* alemã veio de artistas conhecidos inicialmente como poetas e compositores. Enquanto os apresentadores profissionais das rádios americanas, na maior parte do tempo, tocam discos, fazem entrevistas, atendem telefones, leem propagandas ou notícias, o artista de algum outro lugar pode descobrir algo mais [...]

[...] we can understand why the major recent innovation in German *hörspiel* have come from artists know initially as poets and composers. While American radio conduct professionals mostly play records, interviews, answer telephones and read either advertisement or the news, artist from some place else can discover something else [...] ⁶ (KONSTELANTZ, 1983: 45)

Schoning *apud* Sperber (1980: 172) afirma a utilização da experimentação como processo motor, com efeitos não apenas sobre a produção artística, mas sobre o próprio rádio como aparelho de distribuição e comunicação. Mesmo tendo uma forte conotação vanguardista e experimental, a história das *Hörspiel* é marcada pela convivência entre uma estética técnico-artística vanguardista em diálogo com um meio de comunicação de acesso livre a todos.

Cinema para os Ouvidos

Ruttmann

Weekend (1930) pode ser considerado um filme (sem imagem) e/ou peça de música concreta. A obra de Walter Ruttmann [1887-1941] é constituída de seis movimentos que documentam um fim de semana – de sábado à tarde até segunda-feira pela manhã. A captura dos sons feita por Ruttmann nessa obra foi obtida, através de um microfone externo e oculto, em estações de trem, fábricas, ruas movimentados. Com o objetivo de retratar o ritmo da cidade de Berlin, Ruttmann coloca a cidade como ‘ator’ protagonista, evitando, dessa forma, a presença de atores no sentido tradicional do cinema.

Weekend (1930) pode ser considerado um trabalho de *sound art* materializado através da película e projetado em uma sala de cinema onde a tela permanece totalmente escura durante toda a execução do filme. Além da captura concreta dos sons, Ruttmann utilizou poucas horas de estúdio para gravar algumas notas pontuais no violino e no piano, mas também para gravar algumas sonoridades de objetos inauditos para a época, como serrote e martelo.

A obra de Ruttmann segue a linha de ação conceitual das peças radiofônicas *Hörspiel*, caracterizada pela gravação e montagem prévia dos sons para a transmissão, como antecipa algumas das mais importantes vertentes da música

contemporânea com viés tecnológico: a música acusmática, a música ambiente e a música concreta, que foi teorizada 18 anos depois por Pierre Schaeffer, porém com um enfoque mais conceitual no campo da escuta.

O Laboratório da Escuta de Dziga Vertov

Dziga Vertov [1896-1954] alternou o uso dos termos “Radio-Ouvido” e “Rádio Olho” para externar a sua concepção de filme sonoro. Segundo Fischer (1977-1978), Vertov aplica a concepção de Cine-Olho igualmente a noção de Rádio-Olho; assim a sua teoria de cinematográfica visual, por extensão, se aplicaria a sua teoria de cinematográfica sonora. Tendo uma postura mais radical em relação ao som, Vertov rejeitou as posições defendidas por Eisenstein, que era a independência auditiva em relação à imagem.

Enthusiasm (1931) é um filme documentário, cujos materiais sonoros e também os visuais são captados *in natura*, sem manipulação. Na pós-produção, Vertov adota em alguns momentos do filme procedimentos que seriam a base estética e conceitual das escolas de música concreta francesa, música eletrônica alemã e tape-music americana. Essas técnicas de manipulação e montagem eram: a manipulação da velocidade do som, movimento contrário da fita, além de uma ‘simbologia’ para a sua produção sonora.

A complexidade morfológica produzida por Vertov é descrita por Lucia Fischer (1997-98: 30) de forma detalhada, para explicitar os conceitos adotados pela cineasta para a sua complexa interação entre som e imagem na primeira parte do filme. As quinze categorias incluem: os sons sinistros e estranhos, a sobreposição sonora (a partir de espaços sonoros diversos), reversão do tempo no som e na imagem, quebras abruptas do som, contrastes tonais abruptos, som editado para criar um efeito de conexão física inapropriado com a imagem, colagem sonora sintética, distância inadequada do som e da imagem, localização inadequada do som e da imagem, uso metafórico de som, distorção sonora, reflexividade tecnológica, associação de um som com várias imagens e assincronia simples entre o som e a imagem.

Vertov concebeu *Enthusiasm* (Fig.2) como "uma sinfonia de ruídos", ideia que teve que ser adiada, pois os anos 20 ainda não ofereciam as condições técnicas necessárias para a realização da obra. Assim, o uso do som em *Enthusiasm* não foi apenas uma tentativa conceitual, formalista e virtuosa de uma colagem de som; mas uma tentativa radical de romper com a ilusão naturalista do meio sonoro. Vertov acreditava que o conhecimento e não a crença emanciparia os seres humanos, e para garantir isso, era necessário subverter o poder da ilusão cinematográfica.



Fig.2 Fotograma do Filme *Enthusiasm*

Rádio: experimentação e tecnologia da música

Música concreta em Paris

Em 1948, em Paris no coração dos estúdios da rádio pública e estatal Radio e Télévision Française (RTF) surge a Música Concreta. O seu criador, articulador e teórico mais importante foi Pierre Schaeffer [1910-1995], que naquela época trabalhava com engenheiro eletroacústico na própria rádio.

Schaeffer (1994) propõe o termo música concreta para assinalar uma inversão do trabalho musical, que ao invés de anotar ideias musicais no solfejo musical e nos instrumentos tradicionais, recolheria o concreto sonoro das mais diversas fontes e abstrair-lhe-ia os valores musicais que contivesse potencial expressivo. A maioria dos objetos sonoros, que Schaeffer considera o próprio som considerado na sua natureza sonora, seria coletado no mundo exterior, dos sons naturais e ruídos dados.

A Música Concreta denominada de Escola de Paris, um dos pilares da música eletroacústica, cuja concepção central foi arquitetada sobre a possibilidade de capturar os sons da natureza e do cotidiano por meio de um microfone em um suporte magnético. Segundo Schaeffer (2010) todos os procedimentos técnicos e artísticos, direta ou indiretamente estão relacionados ao microfone que ele considerava um instrumento. Posteriormente esses objetos sonoros eram manipulados montados e fixados em suporte fixo (fita magnética).

Antes das criar as bases estéticas e teóricas para a música concreta, Schaeffer (Fig.3) ficou um bom tempo estudando os diversos equipamentos existentes na emissora e fazendo experimentos musicais e sonoplastia para rádio teatro. Os equipamentos utilizados em suas experiências eram toca-discos de 78 rotações, mixers, gravador direto em disco e uma biblioteca com gravações de efeitos sonoros.



Fig.3 Pierre Schaeffer no Phonogene

A partir de 1951, a RTF constrói um novo estúdio para Schaeffer equipado com gravadores que substituiriam os antigos toca-discos. Esses equipamentos possibilitaram mais flexibilidade, apesar da resistência de alguns compositores que acostumados com a tecnologia dos toca-discos. O engenheiro Jacques Poullin foi fundamental para o desenvolvimento dessa estética ao criar diversas máquinas eletromecânicas para a execução de tarefas especiais, como a Phonogene (Fig. 4) que possibilita a mudança de velocidade da fita, e com isso a variação de frequência o Morphophone (Fig. 5), um playback com 12 cabeças, que permitia efeitos de delay e reverberação e o Magnétophone (Fig. 6), um gravador de seis pistas.



Fig. 4 Phonogene com Teclado



Fig. 5 Morphone



Fig. 6 Magnétophone

O rádio e o cinema podem ser considerados dois modelos e dois precedentes históricos das tecnologias que convergiram para a criação da música eletroacústica. Schaeffer (2010) diz que o rádio está em toda a parte e triunfa do espaço, enquanto o cinema dá vida aos mortos e nos restitui um eterno presente. Podemos afirmar que ambas estão similarmente apoiadas em um suporte físico, a fita magnética e a película. Chion (2003) pontua que essas artes de suporte, isto é, onde o conteúdo sonoro e visual está fixado em uma fita (magnética e celuloide), constituem a forma material da obra. Esses suportes permitem a reprodução em aparelhos adequados como os magnetofones (toca-fitas) e os projetores de filme.

Michel Chion (2003: 96) em seu livro *El arte dos son fijados*, propõe o termo "sons fixados" para se referir aos sons gravados. Para designar os sons estabilizados e inseridos em seus detalhes concretos em um suporte de gravação qualquer, independentemente da sua origem e a maneira que foi obtido. Segundo Chion, o som fixado conduz a um gênero musical específico como a música concreta, mas pode também ser expandido em conceito e prática para o rádio e a maioria das formas de criação audiovisual.

No plano sonoro, o nível de "realidade" sonora, muitas vezes está conectado como o reconhecimento de suas causas. Pierre Schaeffer (1993:130-131) introduz o conceito de "escuta reduzida", que se refere às qualidades e as formas próprias do som e como eles são afetados pelas escuta. Independentemente da forma que o som adquire, Schaeffer toma o som como objeto de observação, sem remontar às causas ou decifrar os significados implícitos neste. Para que isso ocorra, os sons devem ser gravados em suporte para o estudo detalhado das qualidades concretas do som. Para Caesar, Schaeffer propõe na escuta reduzida:

Um exercício de redução do campo perceptivo por eliminação das origens mecânicas ou referenciais dos sons (objetos sonoros)... Os sons são apreciados quanto às suas texturas, timbres, densidades de massas, calibre, perfis melódicos, dinâmicos, etc. Tanto faz se um objeto sonoro seja produzido por um mosquito ou uma porta: o que está em questão é sua granulicidade, sua duração, sua tessitura, seus perfis etc. (CAESAR 2008: 131-2).

A escuta reduzida que concerne tanto à origem do som quanto ao som em si mesmo, conduziu a uma situação acusmática. Acusmática significa ouvir os sons sem ver a causa originária destes. O rádio, o disco ou o telefone, que transmitem os sons sem mostrarem o seu emissor são por definição meios acusmáticos. O compositor francês François Bayle chamou de acusmática a música de concerto realizada através de uma gravação, privando intencionalmente a possibilidade de ver as fontes geradoras dos sons.

Outros compositores realizaram algumas obras no estúdio, dentre eles: Pierre Henry, Luc Ferrari, Michel Chion, François Bayle, Iannis Xenakis, entre outros.

Música Eletrônica na Rádio Colônia

Em outubro de 1951, sob a direção artística de Herbert Eimert [1913-1955], a emissora estatal *Nordwestdeutscher Rundfunk* (NWDR) cria o segundo estúdio público para a pesquisa e produção de música eletrônica. A filosofia do estúdio de Colônia, com o enfoque na composição realizada em fita magnética usando equipamentos eletrônicos, contrastava com a filosofia adotada pela escola de Paris de Pierre Schaeffer, baseada no uso de microfones como ferramenta de gravação de fontes sonoras. Com a recém-batizada *elektronische Musik*, Eimert idealizava empregar todos os recursos da tecnologia eletrônica como meio de expansão da música serial de Pierre Boulez e Karlheinz Stockhausen.

O trabalho de engenheiros foi fundamental nessa primeira etapa da implantação dos estúdios clássicos de música eletrônica. Na WDR, Fritz Enkel [1908-1959] foi fundamental para a construção de equipamentos como mesas de som que misturavam e permitiam a gravação de diversas fontes sonoras e dispositivos de processamento de áudio entre eles: osciladores de áudio para geração de ondas senoidais e dente de serra, gravador com velocidade variável, filtro *band-pass*, *ring modulator*, gerador de ruído branco e um gravador de quatro pista, o primeiro a ser utilizado no mundo (Fig.7). Com esses recursos de geração de sons eletrônicos possibilitava o controle do número de harmônicos de uma nota, com o controle preciso do tempo de ataque e decay.



Fig.7 Uma seção do Estúdio de Colônia, 1966.

Segundo Holmes (2008), o foco serialista das primeiras composições de música eletrônica, baseada na geração de padrões sonoros e timbrísticos baseados no uso limitado de geradores de onda como fonte sonora, entra num beco sem saída. No início de 1952, o muro que separa a escola alemã e a escola francesa começa a se dissolver dando surgimento a música eletroacústica.

Karlheinz Stockhausen [1928-2007] começou a trabalhar no estúdio de Colônia em 1953, onde realizou alguns trabalhos compartilhando as diretrizes estéticas do estúdio. Em 1956, realiza a obra *Gesang der Jünglinge*, a primeira realizada no estúdio a utilizar sons gravados por microfone, historicamente marcando a transição entre as estéticas antagônicas de Paris e Colônia. Stockhausen grava a voz de um menino-soprano lendo de forma apócrifa trechos bíblicos do livro de Daniel. Ao utilizar sons acústicos em combinação com sons eletrônicos como matéria prima, Stockhausen mostrou a sua maturidade composicional no manuseio da tecnologia sonora além do dogmatismo vigente. *Gesang der Jünglinge* foi composta em cinco canais e, durante as performance ao vivo, os cinco alto-falantes eram posicionados ao redor da audiência com o intuito de difundir o som pelo espaço.

Stockhausen foi diretor do estúdio de Colônia de 1962 a 1980, nesse período o estúdio ampliou o seu leque de opções para os compositores com a aquisição de sintetizadores analógicos e digitais, como o EMS Synti-100 (Fig.8), o EMS vocoder e um Emulator.



Fig.8 Stockhausen trabalhando um EMS Synthi 100.

Outros compositores realizaram algumas obras no estúdio, dentre eles: Ernest Krenek (*Pfingstatorium-Spiritus Intelligentiae*, 1956), Gyorgi Ligeti (*Glissandi*, 1957; *Artikulation*, 1958), Cornelius Cardew (*1st and 2nd Exercises*, 1958), Mauricio Kagel (*Transición I*, 1958-60; *Acoustica*, 1969) e Gehlhaar (*Tanz I-V*, 1975).

Studio di Fonologia Musicale

Aberto oficialmente em 1955, o *Studio di Fonologia Musicale* foi o terceiro estúdio financiado pelo Estado para a pesquisa e produção de música eletrônica. O estúdio foi implementado pela Radio Audizioni Italiane (RAI), emissora pública italiana, sob a direção artística dos compositores Luciano Berio [1925-2003] e Bruno Madena [1920-1973]. O estúdio tinha a direção técnica de Alfredo Lietti e o técnico responsável era Marino Zuccheri (Fig. 9).



Fig.9 Luciano Berio com Marino Zuccheri

O *Studio di Fonologia Musicale* foi por quase vinte anos um dos mais importantes centros de música experimental, como um dos mais bem equipados da Europa. O equipamento técnico do estúdio era constituído por nove geradores de ondas, um gerador de ruído branco e um gerador de pulso, modificadores de som, filtros, moduladores de amplitude e anel, microfones, amplificadores e gravadores (mono, estéreo e quadrifônico), entre outros. Esse aparato tecnológico, além de uma concepção estética e ideológica não restritiva, permitiu aos compositores envolvidos no estúdio o não alinhamento com a escola de música concreta de Paris ou a escola serialista eletrônica de Colônia.

A linha de condução para chegar a um território livre para a experimentação composicional, passa pelos modelos de operação regular de uma rádio convencional. Segundo Chadabe (1997) a base do estúdio era o som radiofônico, pois a RAI almeja alcançar um novo padrão para os shows musicais, onde os principais requisitos técnicos de áudio estavam na música, na voz, no som e nos ruídos. A descoberta para esse novo estágio tecnológico surge nas experiências realizadas por Madena e Berio na composição da peça radiofônica *Ritratto di Cita*, onde os compositores descobrem a possibilidades oferecidas por esse veículo. No ano de 1956, Berio discorre sobre a não definição dos valores e padrões da arte radiofônica, entretanto, muitos trabalhos realizados no estúdio da RAI foram encomendados para emissão em peças radiofônicas.

O *Studio di Fonologia Musicale*, como os estúdios de Paris e Colônia, continuou a exercer uma forte influência na vanguarda musical dos anos 60, fomentando muitas ideias no plano composicional e técnico. O estúdio de Milão pode ser considerado um dos mais importantes estúdios europeus pelo seu equipamento, abertura a outros compositores e o não dogmatismo.



Fig.10 Marino Zuchetti e Luigi Nono

Outros compositores realizaram algumas obras no estúdio, dentre eles: Luigi Nono (Fig.10), Giacomo Manzoni, Aldo Clementi, Henri Pousseur, John Cage, entre outros. Outros compositores realizaram algumas obras no estúdio, dentre eles: Luigi Nono (Fig.10), Giacomo Manzoni, Aldo Clementi, Henri Pousseur, John Cage, entre outros.

O oriente NHK

Em 1955, na cidade de Tóquio aconteceram as primeiras pesquisas no campo da música eletrônica japonesa nos estúdios da Rádio Nippon Hoso Kyoku (NHK). A rádio japonesa seguiu o mesmo modelo adotado poucos anos antes pelo estúdio da WDR da Alemanha. Os primeiros trabalhos de música com utilização de tecnologia eletrônica na NHK foram realizados pelos compositores Yasuashi Akutagawa, Saburo Tominaga e Shiro Fukai. Esses compositores confeccionaram algumas composições para peças radiofônicas utilizando fitas magnéticas e equipamentos de captação e gravação de uso regular nas estações de rádio. Vale salientar que as primeiras discussões sobre a utilização da música eletrônica no Japão aconteceram no fim dos anos 40 com os compositores Minao Shibata e Toru Takemitsu.

Os padrões estéticos adotados pelos compositores eletroacústicos japoneses tendiam entre a música concreta da escola de Paris e a música eletrônica da escola de Colônia, baseada nos estúdios da WDR (*Westdeutscher Rundfunk*). Holmes (2008) afirma que o primeiro estúdio da NHK possui um equipamento similar ao alemão, equipado com geradores de ondas, processadores de áudio e gravadores. O estúdio possuía equipamentos e instrumentos musicais eletrônicos como uma *Ondes Martenot*, *Monochord* (com gerador de onda dente de serra), *Melochord*, dois *tape records*, dois *ring modulators*, trinta e dois filtros *band-pass* e dois *mixers* (oito e quatro canais), entre outros equipamentos.

Entretanto o suporte financeiro e tecnológico para financiar essa estrutura teve uma trajetória bem diferente dos modelos estatais patrocinados pelas rádios alemã e francesa, como os estúdios/laboratórios situados nas universidades americanas (fora do escopo desse artigo). O modelo adotado pelos japoneses se configura no experimentalismo musical realizado em parceria com as invenções produzidas nas indústrias eletrônicas comerciais. Na metade dos anos 50, a parceria grupo *Jikken Kobo* (Oficina Experimental), coletivo de compositores interessados em colaborar em projetos multimídias e a Sony, que tinha consciência da aplicação musical dos seus gravadores de rolo. O gravador G-Type (Fig.10) foi utilizado pelo compositor Toru Takemitsu como base para a realização de muitas composições para tape, o estúdio da NHK foi um dos locais que lideram a excelência tecnológica da música experimental de vanguarda propiciando subsídios e suporte tecnológico para a produção experimental dos compositores japoneses.



Fig. 11 Gravador Sony G-Type

Nos anos 60, a indústria fabricante japonesa de eletrônicos tomou a dianteira no campo da inovação tecnológica de equipamentos de áudio, instrumentos musicais e gravadores. Em 1966, utilizando-se dos equipamentos japoneses de

última geração Holmes (2008) cita o caso de Stockhausen que ficou quatro meses nos estúdios da NHK trabalhando na composição de sua obra *Telemusik*. A peça foi desenvolvida em um gravador de seis pistas, equipamento que só o estúdio de música eletrônica da NHK possuía na época.

O estúdio da NHK (fig.12) foi um dos locais que lideraram a excelência tecnológica da música experimental de vanguarda propiciando subsídios e suporte tecnológico para a produção experimental dos compositores japoneses, devido à confiabilidade técnica, o encorajamento e o apoio aos compositores de música eletrônica. Ao criar um modo japonês de fazer música eletrônica, a importância se estende para o campo da inovação de sintetizadores, laptops e compositores experimentais como Takehisa Kosugi, Isao Tomita, Ryuichi Sakamoto entre muitos outros.



Fig. 12 Estúdio de música eletrônica da NHK (1966)

O Radiophonic Workshop da BBC

A BBC Radiophonic Workshop se estabeleceu em Londres em 1958 sendo o centro de desenvolvimento da música eletrônica durante os anos 50 e início dos anos 60 na Grã-Bretanha. As experiências de outros estúdios estatais como os de Paris, Colônia e Milão despertaram o interesse do departamento de dramaturgia da *British Broadcasting Corporation* (BBC).

O trabalho da BBC era marcado como “música eletrônica aplicada”. Formado por Daphne Oram [1925-2003] (Fig.13) e um pequeno grupo de compositores interessados na criação, com um grau maior de inventividade, de músicas para os programas radiofônicos. As técnicas de manipulação inicialmente utilizadas pelo *Radiophonic Workshop* tinham uma grande proximidade com as da música concreta francesa, porém com forte conotação maneirista das produções radiofônicas e televisivas. A música criada em fita magnética foi efetiva para programas de ficção científica de rádio e televisão como o *Quatermass* e *The Pit and Out of the Unknown*.



Fig.13 Daphne Oram utilizando a técnica de tape loop

Os materiais utilizados para a criação das “trilhas sonoras” eram baseados na gravação de sons cotidianos como vozes, sinos, cascalhos que sofreriam futuras manipulações na fita magnética. Nessas manipulações utilizavam-se as técnicas tradicionais da música concreta como a fita sendo tocada em diversas velocidades (ocasionando a mudança de frequência), fita tocada de trás para frente, corte e colagem da fita, e o uso de reverberador e equalização.

A mais famosa criação do Radiophonic Workshop utilizando o que eles denominavam de técnicas radiofônicas foi a música tema da série *Doctor Who*. Delia Derbyshire [1937-2001] (Fig.14), compositora do staff da BBC, usou no arranjo da música (autoria de Ron Grainer), cordas dedilhadas sintetizadas, doze osciladores e uma série de equipamentos de manipulação.



Fig.14 Delia Derbyshire na sal 12 da BBC

A BBC levou o experimentalismo musical para os meios de comunicação de massa através de sua programação regular na televisão e no rádio. Como em *Doctor Who*, onde a música concreta saiu do círculo dos iniciados e alcançou tanto a juventude como uma ampla audiência.

CBC e o caminho do norte de Glenn Gould

That studio is like a playground for sound.

Toronto Star

A *Canadian Broadcasting Corporation* (CBC) é a emissora de rádio pública do Canadá criada em 1936 pelo governo canadense e tem uma programação nas duas línguas oficiais do país, o inglês e o francês. Com uma programação eclética, a emissora canadense tem uma forte tradição no radio drama, que se inicia em meados da década de 20 e tem estado na vanguarda e experimentação dentro dessa linguagem até a atualidade.

Um dos casos emblemáticos foi a do famoso pianista canadense Glenn Gould [1932-1952], em 1965, após um ano longe de suas atribuições com a carreira de concertista internacional, Gould pega um trem e adentra as regiões do norte do seu país, na margem ocidental da Baía de Hudson. Nesse período, longe dos palcos, Gould passou a dedicar-se exclusivamente ao estúdio de gravação, realizando tanto gravações do repertório pianístico como criando documentários para o rádio.

O documentário mais famoso de Gould, *The Idea of North* (Fig. 15), teve a sua primeira transmissão na *CBC Radio* em 1967. Essa obra fez parte do centenário do Canadá, sendo a primeira parte da *Solitude Trilogy*. Esse drama-música-documentário tem como eixo central da trilogia o encontro do autor com pessoas que estão fora das grandes metrópoles, e vivem em circunstâncias extremas em regiões remotas do norte canadense. Na solidão subártica, Gould concentra a sua atenção na maneira como os habitantes dessa região remota, lidam, de forma espiritual, com a solidão e o isolamento.

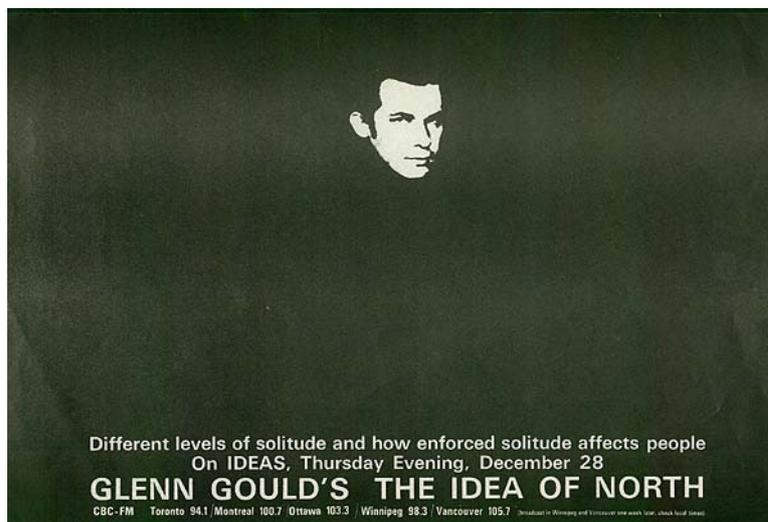


Fig.15 Divulgação da *The Idea of North* na CBC

Gould entrevistou cinco habitantes que tiveram alguma experiência marcante no norte canadense. Teceu suas impressões através do contato físico e psicológico em situações de isolamento, ausência, quietude, falta de alternativas, reflexões no isolamento e fuga dos limites da civilização.

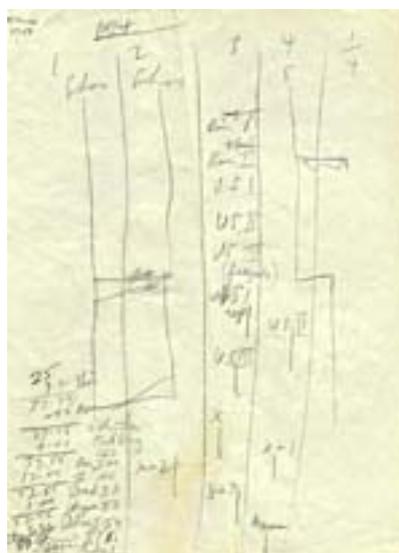


Fig.16 Detalhe da partitura de *The Idea of North*

Após recolher esse material, Gould retorna a Toronto onde por meio de edição em estúdio, realizou a edição dessas entrevistas e construiu um complexo contraponto vocal adicionado de música erudita (Fig.16). O resultado desse processo é a criação de uma peça radiofônica com uma hora de duração, que ele denominou “docudrama”.

Glenn Gould utilizou técnicas de montagem inerentes à música eletroacústica que ele denominou de *contrapontual radio*. Essa técnica consiste na criação de uma polifonia, onde várias pessoas falam simultaneamente – similar a uma fuga bachiana – manipuladas através do uso de um gravador. A polifonia radiofônica justapõe conceitos e vozes/pessoas, propiciando a cada uma das vozes que compõe o extrato social a plenitude de expressão individual sem o comprometimento do todo.

A peça de Gould foi uma das mais inusitadas apresentadas na CBC e tinha como propósito desafiar a estrutura linear dos documentários/entrevistas no rádio. Gould complementou o seu projeto *Solitude Trilogy* com mais dois “docudramas”, um no distante povoado de Newfoundland e outro um olhar dentro de Mennonite em Manitoba.

Fim de um modelo, surgem os sintetizadores

Com a chegada, barateamento e portabilidade dos equipamentos a partir dos anos 70, a aura dos grandes estúdios financiados pelo poder público se evanesceu. O sintetizador foi um dos equipamentos que possibilitou a expansão da música com mediação tecnológica para além do domínio dos iniciados, propiciando a popularização e a democratização desse novo *modus operandi*. Contudo, muitos compositores que dominavam os métodos baseados em fita, não se sentiram atraídos por essa nova situação de criar música com equipamentos instáveis baseados no controle de tensão. Muitos tiveram que se adaptar, outros desapareceram juntamente com os seus modelos que se tornaram anacrônicos.

Conclusões ainda no Ar

As ondas do rádio apresentam uma extensão infinita, estão em toda parte e triunfam no espaço. Dessa forma, a estratégia adotada ao iniciar a trajetória radiofônica com os primeiros visionários até chegarmos aos centros das vanguardas artísticas e tecnológicas dentro das rádios públicas e estatais, foi de vital importância para o desenvolvimento da música realizada com a mediação tecnológica. Sem a ação, o suporte e a liberdade de experimentação que essas rádios possibilitaram, possivelmente estaríamos em outro estágio musical.

Contudo, muitos vetores despontaram e, possivelmente, serão motivos para a realização de pesquisas posteriores. Nesse novo universo, outras galáxias foram observadas, porém não exploradas como as peças radiofônicas direcionadas às crianças de Walter Benjamin, as peças épicas radiofônicas de Bertold Brecht, as rádio peças de Antonin Artaud e Samuel Beckett, a arte sônica de Trevor Wishart, os independentes da tecnologia das grandes emissoras estatais, as novas circunstâncias que levaram o som a ser explorado em outros campos além do musical.

Todos esses pontos visionários, vanguardistas e alquimistas convergem para a *sound art*, produzida em diversos locais e situações, mas ainda tendo o rádio no seu subconjunto, como um dos elementos instigadores no plano estético, conceitual e técnico. Nesse ambiente pós-moderno, a *Sound art* tende a ser escutada em locais como a rua, como galerias de arte, exposições públicas, transmissões radiofônicas ou na Internet. O futuro está no tempo e no espaço, o rádio está em todo lugar.

Referências bibliográficas

CAESAR, Rodolfo. *Círculos Ceifados*. Rio de Janeiro, 7Letras, 2008.

CHADABE, Joel. *Electric sound: the past and promise of electronic music*. New Jersey: Prentice-Hall, 1997.

CHION, Michel. *El arte de los sonidos fijados*. Cuenca: Centro de Creacion Experimental, 2003.

FISCHER, Lucy. "Enthusiasm": *From Kino-Eye to Radio-Eye*. Film Quarterly, Vol. 31, No. 2 (Winter, 1977-1978), pp. 25-34. Published by: University of California Press.

GLANDIEN, Kersten. *Art on air: a profile of new radio art*. In: Music, Electronic Media and Culture. Aldershot: Ashgate Publishing Limited, 2000.

GRUNDMANN, Heidi. *The Geometry of Silence*. Disponível em: <http://www.kunstradio.at/THEORIE/geo_e.html>. Acesso em 07 jan. 2013.

HAGELÜKEN, Andreas. *Acoustic (Media) Art: Ars Acustica and the Idea of a Unique Art Form for Radio – an Examination of the Historical Conditions in Germany*. World New Music Magazine 16 (July, 2006), pp. 90-102.

HOLMES, Thom. *Electronic and Experimental Music: technology, mechanical and culture*. New York: Routledge, 2008.

MARINETTI, F. T., apud KAHN, Douglas e WHITEHEAD, Gregory. *Wireless Imagination: sound, radio and the avant-garde*. Cambridge: MIT Press, 1994.

KHLEBNIKOV, Velimir. *The King of Time*. Cambridge: Harvard University Press, 1985.

KOSTELANETZ, Richard. *Texts & Proposals for Radio (In Progress Through the 1980s)*. Perspectives of New Music, Vol. 23, No. 1 (Autumn - Winter, 1984), pp. 44-85

LANDY, Leigh. *Understanding the art of sound organization*. Cambridge: MIT Press, 2007.

RAINEY, Lawrence, POGGI, Christine e WITTMAN, Laura. *Futurism: an anthology / edited by Yale University Press New Haven & London 2009 (293-295)*

SCHAEFFER, Pierre. *Tratado dos Objetos Musicais*. Brasília: Edunb - Editora da Universidade de Brasília, 1993.

_____. *Ensaio sobre o rádio e o cinema: ensaio e técnica das artes-relé*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

SCHNAPP, Jeffrey. *Radio Syntheses*. Modernism/modernity, Volume 16, Number 2, April 2009. Publicado pela: The Johns Hopkins University Press.

SPERBER, George (org). *Introdução à peça radiofônica*. São Paulo: E.P.U, 1980.

Chipmusic e a Teoria das Materialidades: Como o Aparato Tecnológico Configura a Produção Musical no Coletivo Chippanze¹

Camila Schäfer

Mestranda em Ciências da Comunicação pela Universidade do Vale do Rio dos Sinos (UNISINOS), Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação.

E-mail: camila_scf@yahoo.com.br.

¹ Artigo originalmente apresentado ao 8º Interprogramas de Mestrado, realizado em novembro de 2012, na Faculdade Cásper Líbero, em São Paulo.

Resumo: Na *chipmusic*, os consoles de videogames e computadores domésticos da década de 1980 passam a assumir nova função, a de instrumento musical. Tendo em vista aprofundar o conhecimento sobre o tema, propomos neste artigo analisar de que forma o aparato tecnológico exerce influência sobre a produção musical de *chipmusic*. Nossas reflexões encontram sustentação no pensamento de autores como Marshall McLuhan, Vilém Flusser, Hans Ulrich Gumbrecht e Arlindo Machado que, cada um à sua maneira, apresentam em comum um olhar aguçado sobre as técnicas e as materialidades das mídias no processo de configuração de fenômenos culturais.

Palavras-chave: *chipmusic*; videogames; materialidades; música; estética tecnológica

Abstract: In chipmusic, video game consoles and home computers of the 1980s begin to assume a new role of a musical instrument. In order to deepen the knowledge on the subject, this work proposes to examine how the technological apparatus influences the musical production of chipmusic. Our thoughts find support on authors like Marshall McLuhan, Flusser, Hans Ulrich Gumbrecht and Arlindo Machado, who, each in its own way, have in common a keen eye on the techniques and the material of the media in the process of setting cultural phenomena.

Keywords: chipmusic; video games; materialities; music; aesthetic technology

Introdução

Os videogames fazem parte do lar de milhões de famílias ao redor do mundo há décadas e hoje estão presentes das mais diversas maneiras em nossa cultura, seja na estampa de uma camiseta, em produtos audiovisuais ou no Grammy². Dessa forma, os jogos eletrônicos integram hoje o arcabouço de referências culturais e estéticas de diferentes gerações de jogadores. Há alguns anos, um estilo musical que já era conhecido em outros países, especialmente nos Estados Unidos, Suécia e Inglaterra, começou a chamar a atenção de músicos brasileiros: a *chipmusic*. Utilizando antigos consoles de videogames e computadores domésticos da década de 1980, os adeptos da *chipmusic* buscam explorar criativamente as limitações desses aparelhos, já obsoletos, a fim de compor músicas com a mesma sonoridade dos antigos jogos em 8-bits. Assim, de produtos destinados exclusivamente ao entretenimento, os consoles de videogames passam a assumir nova função, a de instrumento musical. Além da sonoridade, os trabalhos destes artistas se mostram também carregados de referências estéticas dos jogos eletrônicos, que vão desde as capas dos álbuns até as imagens utilizadas em telões nas apresentações ao vivo.

² Depois que o compositor Christopher Tin recebeu o Grammy com a música "Baba Yetu" do jogo Civilization IV, em 2011, as trilhas de games foram incluídas na premiação para este ano. Elas poderão concorrer nas categorias: melhor música; melhor canção; melhor compilação de trilha sonora; e melhor partitura de trilha sonora, diretamente com as trilhas sonoras dos filmes e séries de televisão.

³ Selo virtual que distribui músicas em formato digital para download gratuito. Apesar de diversas características similares a gravadoras e selos tradicionais, uma *netlabel* enfatiza a distribuição gratuita pela internet, normalmente sob licenças que incentivam o compartilhamento (como a Creative Commons). Discos físicos raramente são produzidos. Fonte: <<http://pt.wikipedia.org/wiki/Netlabel>>. Acesso em: 11 jun. 2012.

⁴ Emuladores são softwares que simulam no computador o comportamento de consoles de videogame e até de arcades (fliperamas).

⁵ A *pixelart* é uma forma de arte digital na qual pinta-se individualmente cada pixel em programas de edição de imagens. Fonte: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Pixel_art>. Acesso em: 02 jul. 2012.

Tendo em vista aprofundar o conhecimento sobre o tema, propomos neste artigo analisar de que forma o aparato tecnológico exerce influência sobre a produção musical de *chipmusic*. O recorte toma como objeto de interesse o coletivo e *netlabel*³ brasileiro Chippanze; e nossas reflexões encontram sustentação no pensamento de autores como Marshall McLuhan, Vilém Flusser, Hans Ulrich Gumbrecht e Arlindo Machado, que, cada um à sua maneira, apresentam em comum um olhar aguçado sobre as técnicas e as materialidades das mídias.

1. A *chipmusic*

Na *chipmusic* (também chamada de *chiptune*), as músicas são produzidas a partir dos sons gerados pelo chip de áudio presente em consoles e computadores domésticos antigos. Para acessar o chip, os músicos utilizam o *hardware* original ou emuladores⁴ e também há aqueles que utilizam esses emuladores em computadores da nova geração. Os aparelhos mais utilizados são o GameBoy (console portátil da Nintendo), o Famicom (console conhecido no Brasil como Nintendinho) e os computadores Commodore (Amiga e 64). O objetivo é criar composições com a estética das músicas de videogames antigos.

Em Nova York, a cena musical de *chipmusic* é uma das mais fortes do mundo, incluindo alguns dos principais nomes do gênero, como Bit Shifter, Nullsleep e Glomag. Além disso, existem tributos a artistas nesse formato de música. Por exemplo, o álbum *Weezer - The 8-bit album*, uma coletânea de sucessos da banda Weezer interpretados por músicos de *chipmusic* e o *Kind of Bloop*, tributo a Miles Davis que faz uma analogia ao álbum do músico Kind of Blue.

No Brasil, existem alguns projetos envolvendo esse tipo de música, como PulseLooper (SP), Droid-on (SP), Ghoul's'n'Eggs (SP), Escaphandro (SP), Subway Sonicbeat (SP), The Industrialism (RJ), Pixel Fire (RS), Reset Sound System (SP) e Chiptots (MG). Em 2008 surgiu o primeiro grupo organizado e dedicado à *chipmusic* no país, que hoje é formado por três músicos e um artista visual: o coletivo Chippanze. O projeto tem como objetivo alavancar o estilo musical por meio de apresentações e oficinas, onde são ensinadas as técnicas da *chipmusic* e de *pixelart*⁵, além de divulgar os trabalhos realizados no Brasil e no mundo através da distribuição gratuita das músicas pela internet. Apresentações de *chipmusic* já aconteceram em São Paulo e no Rio de Janeiro, mas aquele que é considerado o primeiro festival brasileiro foi realizado em 2009. Intitulado GameMusic, o evento reuniu os principais músicos do país e fez parte da mostra GamePlay, realizada em São Paulo, no Itaú Cultural. Durante o evento, foi lançado oficialmente o selo independente Chippanze.

Algumas pessoas relacionam o surgimento da *chipmusic* com a *demoscene*, uma competição saudável e não-oficial, entre programadores, que tentavam extrair o máximo dos computadores em apresentações visuais psicodélicas e músicas totalmente programadas. A cena surgiu quando usuários tiveram, pela primeira vez, contato com máquinas programáveis, como o Commodore 64, o ZX Spectrum e o Amstrad CPC, na década de 80. Como a tecnologia da época era bastante rudimentar, a dificuldade em criar era alta, por isso quanto mais complexo o trabalho, mais ele seria valorizado.

Na *chipmusic* existe essa mesma lógica. Os músicos encontram dificuldades para reproduzir os sons dos consoles antigos, mesmo com o recurso dos emuladores, e por isso muitos preferem utilizar o *hardware* da época, que é único na geração desse tipo de sonoridade. Assim, quanto mais complexa a composição, mais valorizado será o trabalho do músico, que precisa criar melodias a partir de ruídos e outras limitações técnicas dos aparelhos.

2. Um olhar a partir das materialidades

Há algumas décadas, os debates sobre a técnica e sobre as máquinas vêm tomando forma no meio intelectual. Para alguns pensadores, especialmente das ciências humanas, as máquinas já foram vistas com mal-estar, como se elas acabassem com a essência da humanidade. No entanto, “nenhuma leitura dos objetos culturais recentes ou antigos pode ser completa se não se considerar relevantes, em termos de resultados, a ‘lógica’ intrínseca do material e os procedimentos técnicos que lhe dão forma” (MACHADO, 2001:11). Portanto, neste artigo procuraremos analisar a *chipmusic* a partir dos conceitos elaborados na chamada teoria das materialidades. Apesar de não ser considerada uma escola, disciplina ou teoria específica, por estar em estruturação e também por não se assumir como tal, e ainda que, assim como outras propostas, possua seus problemas, pensamos que suas proposições nos ajudam a pensar este recente fenômeno.

Uma das referências iniciais dos estudos das materialidades é o autor Marshall McLuhan, que analisa a interação entre os humanos e as tecnologias que desenvolvem. Através de exemplos, o autor (1974) vai demonstrando como as sociedades e as culturas foram intensamente modificadas com o surgimento de novas técnicas e tecnologias, especialmente a escrita, a imprensa e a eletricidade.

No entanto, o estudo das materialidades se estruturou mais fortemente a partir de fins dos anos 1980, no departamento de literatura comparada da Universidade de Stanford. Seu principal articulador é o alemão Hans Ulrich Gumbrecht, ao lado de pensadores como Jeffrey Schnapp, Niklas Luhman, Friedrich Kittler, David Wellbery, entre outros. Gumbrecht percebeu que, no caso do campo literário, além do significado da obra, ela devia ser considerada também a partir de um contexto que envolvesse sua relação com os receptores, com as condições históricas e materiais desses receptores e com a “materialidade” do objeto (FELINTO, 2001). Outro alemão que pensa a mídia em uma perspectiva materialista é Friedrich Kittler, para o qual o conteúdo de um pensamento é indissociável da materialidade expressiva pela qual ele se manifesta (FELINTO, 2010). Em seu artigo *A história dos meios de comunicação* (2005), o autor faz um passeio pelo surgimento da escrita, da imprensa e das mídias técnicas, sempre levando em conta as variáveis físicas relacionadas à história desses meios: pergaminhos, máquinas de escrever, telégrafos, entre outros.

Se no campo hermenêutico o sujeito está na base das análises, na teoria das materialidades (também chamada de campo não-hermenêutico por Gumbrecht), a figura central não é mais o sujeito ou o conteúdo de uma mensagem. O foco de interesse teórico se desloca, a fim de compreender como o instrumental tecnológico influencia ou determina esse conteúdo. Para McLuhan, os meios linguísticos moldam o desenvolvimento social tanto quanto os meios de produção. Seu pensamento é resgatado hoje por diversos teóricos das teorias das materialidades. Porém,

[...] não se trata de sugerir uma epistemologia absolutamente nova, mas antes de encarar de maneira renovada uma noção bastante tradicional. Em primeira instância, falar em ‘materialidades da comunicação’ significa ter em mente que todo ato de comunicação exige a presença de um suporte material para efetivar-se. Que os atos comunicacionais envolvam necessariamente a intervenção de materialidades, significantes ou meios pode parecer-nos uma idéia já tão assentada e natural que indigna de menção. Mas é precisamente essa naturalidade que acaba por ocultar diversos aspectos e conseqüências importantes das materialidades na comunicação – tais como a idéia de que a materialidade do meio de transmissão influencia e até certo ponto determina a estruturação da mensagem comunicacional (FELINTO, 2001:3).

De acordo com os músicos do coletivo Chippanze, é muito comum os ouvintes relacionarem a *chipmusic* com trilha sonora de videogames, ainda que os artistas busquem uma aproximação maior com a música eletrônica e a criação de trabalhos totalmente originais. Podemos pensar, de acordo com as proposições de Gumbrecht (1994 *apud* FELINTO, 2001), que essa relação feita pelo público acontece de duas formas distintas:

a) pela própria utilização de videogames como instrumentos musicais: a dimensão material do produto cultural pode também ser configuradora de sentido;

b) pela sonoridade e visualidade características: nesse aspecto, a relação com os videogames acontece através do som e das imagens utilizadas em álbuns e apresentações ao vivo. Ainda que os artistas busquem deliberadamente uma aproximação com os *games* nas imagens, o mesmo não acontece no caso do som. No entanto, as referências estéticas e culturais dos receptores, que há décadas convivem com os jogos eletrônicos, formam uma rede de relações com os produtos da *chipmusic*. Esse seria considerado o contexto histórico do receptor, citado por Gumbrecht.

Portanto, não se trata de analisar o conteúdo da música, mas todo o aparato que a envolve e circunda e que é responsável por ela existir. Não excluir totalmente a reflexão sobre os significados, mas ampliar o olhar, adotando como eixo de orientação a análise do meio. A presença dos videogames e computadores antigos, gerando músicas, parece ser muito mais importante e chama muito mais a atenção do que as notas que criam a melodia, que o conteúdo da música em si. Além disso, os efeitos dessa sonoridade no aparato cognitivo de produtores e ouvintes também ganha importância.

E cada vez mais nos apartamos do conteúdo das mensagens para estudar o efeito total. [...] O interesse antes pelo efeito do que pelo significado é uma mudança básica de nosso tempo, pois o efeito envolve a situação total e não apenas um plano do movimento da informação (McLUHAN, 1974: 42).

Ao interpretar McLuhan, Irene Machado (2005) explica que o meio se torna a mensagem. Uma fala, por exemplo, convoca diversos sentidos. Já uma simples frase pode provocar diferentes sensações, dependendo do meio onde é dita. Da mesma forma, quando um ouvinte entra em contato com uma música do coletivo Chippanze através de um aparelho reproduzidor que não forneça imagens, ele poderá relacionar a sonoridade, em sua imaginação, com cenas de jogos digitais. No entanto, quando executada em um show, a música pode remeter muito mais à música eletrônica, pelo jogo de luzes, pela posição do músico (que fica colocado como um *disc jockey* - DJ), ou seja, devido a todo o “ambiente” que a circunda. “Assim o meio é a mensagem porque, dentre outras coisas, é dispositivo – quer dizer – dispõe de mecanismos para gerar informações que podem ou não se tornar signos.” (MACHADO, 2005: 155). Podemos pensar ainda como o aparato técnico utilizado pelos músicos – os consoles de videogames, no caso – possuem esse potencial para gerar informações que podem se tornar signos (as imagens formadas na mente dos ouvintes, por exemplo).

Um dos grandes conceitos defendidos por McLuhan, ainda, é de que os meios são extensões dos sentidos e do corpo humanos. Dessa forma, a roda seria uma extensão dos pés, a máquina fotográfica uma extensão da visão, a roupa uma extensão da pele e assim por diante. Atualmente, fala-se nos meios eletrônicos como extensão do nosso sistema nervoso central e, assim como Narciso, que se apaixonou por uma imagem de si mesmo, portanto uma extensão, o ser humano parece cada vez mais apaixonado pelos dispositivos eletrônicos, que na verdade são extensões do próprio corpo. Dessa forma, o homem tende cada vez mais a esquecer que aquilo com o qual se relaciona é sua própria extensão. Nesse

sentido, entendemos o porquê de experiências como a *chipmusic* chamarem tanto a atenção. Inseridos em uma sociedade mergulhada em aparelhos e instrumentos de última geração, os artistas que fazem música com consoles de videogames, que além de tudo já são considerados obsoletos, só poderiam causar estranheza e curiosidade.

Além de considerar os meios como extensões do homem, McLuhan também entende boa parte deles como inconcebíveis fora do contexto histórico do surgimento da eletricidade. Para o autor, a eletricidade é um ambiente gerador de ambientes (os meios) e a responsável por diversas mudanças sociais, culturais e históricas. “Sem eletricidade os meios simplesmente não existiriam” (MACHADO, 2009: 24). Azambuja (2012) lembra que, quando analisamos as relações de determinação tecnológica no âmbito social-histórico e da subjetividade humana, percebemos que não há uma causa clara. No entanto, as mudanças tecnológicas podem condicionar e determinar uma reorientação geral da sociedade e da subjetividade humana. “O que existe concretamente é uma implicação na qual a subjetividade se transforma a partir da invenção e uso deste ou daquele dispositivo, na direção e dimensão próprias do dispositivo tecnológico em questão” (AZAMBUJA, 2012: 90). Como meios audiovisuais, os videogames também poderiam ser considerados ambientais e criadores de ambientes. São ambientais porque, através do som e da imagem, oferecem uma experiência visual e acústica que insere o jogador num novo espaço, o espaço do jogo. Da mesma forma, criam ambientes na medida em que cada vez mais fazem parte do cotidiano, “contaminando” a cultura e o dia-a-dia, seja em produtos culturais independentes (*chipmusic*, vídeos *machinima*⁶, *fanfics*⁷ e bandas que fazem versões de músicas de videogame) ou comerciais (muitos hoje apostando no conceito de *gamification*⁸).

⁶ Termo criado a partir das palavras da língua inglesa *machine* (máquina) e *cinema* (produção de filmes). Trata-se de criar um filme utilizando imagens e cenários de jogos digitais.

⁷ *Fanfic* é a abreviação do termo em inglês *fan fiction*, ou seja, “ficção criada por fãs”. Tratam-se de contos ou romances escritos por terceiros, não fazendo parte do enredo oficial dos animes, séries, mangás, livros, filmes ou história em quadrinhos a que fazem referência. Fonte: <<http://pt.wikipedia.org/wiki/Fanfic>>. Acesso em: 20 jul. 2012.

⁸ Uso de mecânicas de jogos e pensamentos orientados a jogos para enriquecer contextos diversos normalmente não relacionados a jogos. Tipicamente aplica-se a processos e aplicações com o objetivo de incentivar as pessoas a adotá-lo ou influenciar a maneira que eles são usados. Para maiores informações: <<http://pt.wikipedia.org/wiki/Gamifica%C3%A7%C3%A3o>>. Acesso em: 17 jul. 2012.

Em meio a tantos aparelhos eletrônicos, o homem acaba padronizando suas ações e se tornando um “apertador de botões”, nas palavras de Flusser (2011). Utilizando a fotografia como objeto de estudo, o autor afirma que o usuário comum vê o aparelho como uma caixa mágica, capaz de produzir imagens. No entanto, ele não conhece o verdadeiro funcionamento desse aparelho, além de estar sujeito às possibilidades automáticas que a máquina oferece. Ou seja, mesmo sem conhecer o funcionamento interno do aparelho, uma pessoa é capaz de fazer fotografias. É no intuito de “abrir a caixa-preta” e explorar suas possibilidades que os músicos da *chipmusic* baseiam seu trabalho, e os videogames, que até pouco tempo eram utilizados para jogar, passam a acumular a função de instrumento musical. São justamente as limitações técnicas dos videogames e computadores antigos que chamam a atenção desses artistas, sempre dispostos a tirar algo a mais do aparelho. Portanto, podemos pensar que o sistema de reprodução presente nos videogames é agora refuncionalizado para servir como sistema também de criação.

Poderíamos então dizer que as obras verdadeiramente criativas, ao invés de “esgotar” determinadas possibilidades do “código” específico de um meio, redefinem a nossa própria maneira de entender e de lidar com esse meio. É como se cada obra reinventasse a maneira de se apropriar de uma máquina enunciativa. (MACHADO, 2001: 14).

Para Arlindo Machado, o poeta dos meios tecnológicos é aquele que subverte a função da máquina e coloca em questionamento o padrão e as finalidades do aparelho, como na *chipmusic*. “Para evitar a mesmice e a repetição, as máquinas e os processos tecnológicos precisam estar sendo constantemente reinventados e/ou subvertidos, de modo a acompanhar, mas também desencadear o progresso do pensamento” (MACHADO, 2001: 36). Para o autor, em toda cultura técnica há um componente que não pode ser quantificado nem limitado: a imaginação, seja dos homens que fabricam ou dos que operam as máquinas.

Se isso pode ser considerado arte, ainda não sabemos. O fato é que, atualmente, não existem parâmetros para diferenciar o que pertence à esfera da arte e o que não pertence, justamente porque a dimensão técnica e maquinica ganhou espaço e reflexões próprias. Se Benjamin (1989) considerava que a reprodução técnica das obras de arte retirava delas sua aura, o que dizer das artes industriais (foto, cinema, música), na qual a condição fundante da produção é justamente a reprodução? Não existe mais um original, mas uma matriz técnica, um molde. Nossa cultura informática é baseada em bits e, como tal, o que muda na maioria desses produtos culturais é seu modo de visualização. De um conjunto de 1 e 0, o produto se atualiza em uma música, uma imagem ou um texto. E então, nessa esfera, como analisar um produto cultural apenas a partir de seu conteúdo? É nesse sentido que a teoria das materialidades (ou ainda teoria do meio) pode trazer sua contribuição.

Conclusão

Nosso objetivo, neste artigo, foi pensar a *chipmusic* na perspectiva dos estudos do meio, ou teoria das materialidades, propondo uma nova forma de olhar o objeto empírico. Ainda que essas teorias não se constituam em uma escola ou grupo de pesquisa formalmente constituído, acreditamos que elas nos ajudam a questionar como a técnica e os aparatos tecnológicos influenciam nos produtos finais e nas percepções de produtores e ouvintes. Como qualquer outra proposição teórica, esta também possui seus problemas, como a supervalorização do agenciamento técnico em detrimento do vínculo social e a visão pouco crítica e até certo ponto entusiasmada em relação às novas tecnologias. O próprio McLuhan foi rotulado como entusiasta das novas tecnologias, mas o professor de literatura inglesa não se entendia como uma pessoa interessada em tecnologia, mas sim como um pesquisador voltado para as pessoas, para o potencial do homem e para os intercâmbios culturais (MACHADO, 2005).

Nesse sentido, podemos concluir que o aparato técnico também configura a experiência e as sociabilidades dos indivíduos, numa reflexão que vai além do conteúdo do produto cultural.

Referências Bibliográficas

AZAMBUJA, Celso Candido de. Efeitos McLuhan. In: MONTAÑO, Sonia; FISCHER, Gustavo; KILPP, Suzana (orgs.). *Impacto das novas mídias no estatuto da imagem*. Porto Alegre: Sulina, 2012. p. 87-94.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. Obras escolhidas I. São Paulo: Brasiliense, 1989. p. 165-196.

FELINTO, Erick. *Em busca do tempo perdido*. O sequestro da história na cibercultura e os desafios da Teoria da Mídia. XIX Encontro da Compós, Rio de Janeiro, 2010.

_____. *Materialidades da Comunicação*: por um novo lugar da matéria na Teoria da Comunicação. Ciberlegenda, n. 5, Niterói, 2001. Disponível em: <<http://www.uff.br/mestcii/felinto1.htm>>. Acesso em: 17 jul. 2012.

FLUSSER, Vilém. *Filosofia da caixa preta*: ensaios para uma futura filosofia da fotografia. Apresentação de Norval Baitello Junior. São Paulo: Annablume, 2011.

GUMBRECHT, Hans Ulrich & PFEIFFER, Ludwig. *Materialities of Communication*. Stanford: Stanford University Press, 1994.

KITTLER, Friedrich. *A história dos meios de comunicação*. In: LEÃO, Lúcia (org.). *O chip e o caleidoscópio. Reflexões sobre as novas mídias*. São Paulo: Ed. Senac, 2005. p. 73-100.

MACHADO, Arlindo. *Máquina e imaginário: o desafio das poéticas tecnológicas*. 3. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2001.

MACHADO, Irene. *Ecologia das extensões culturais*. Revista Famecos, n. 39, Dossiê Especial: GT Comunicação e Cultura (COMPÓS), Porto Alegre, PUCRS, 2009, p. 19-27. Disponível em: <<http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/revistafamecos/article/viewFile/5837/4231>>. Acesso em: 17 jul. 2012.

_____. Mediações segundo McLuhan. In: BRAGANÇA, Aníbal; MOREIRA, Sônia Virgínia (orgs.). *Comunicação, Acontecimento e Memória*. São Paulo: INTERCOM, 2005. p. 146-158.

MCLUHAN, Marshall. *Os meios de comunicação como extensões do homem*. São Paulo: Cultrix, 1974.

Fontes, Percursos e Particularidades na *Commedia all'italiana* Cinematográfica

Celina Vivian Lima Augusto

A autora é mestranda do Programa de Pós Graduação na Área de Língua, Literatura e Cultura Italianas da FFLCH/USP, sob orientação da Prof.^a Dr.^a

Roberta Barni. A pesquisa cujo título é “*Commedia all'italiana*: uma proposta de estudo” se dá no âmbito da linha de pesquisa “A linguagem do olhar: literatura e outras expressões artísticas”.

E-mail: celina.augusto@usp.br.

Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/2414216607830466>

Resumo: O artigo busca explorar as fontes e as particularidades da *Commedia all'italiana*, bem como alguns percursos que levaram ao seu surgimento. O gênero cinematográfico surgiu na Itália ao final dos anos 1950 e teve aproximadamente vinte anos de duração.

Palavras-chave: Cinematografia Contemporânea; Cinema Italiano; Gênero Cinematográfico *Commedia all'italiana*; Comédia italiana.

Abstract: This article seeks to explore the sources and characteristics of *Commedia all'italiana*, as well as some paths that led to their emergence. This film genre emerged in Italy in the late 1950s and lasted about twenty years.

Keywords: Contemporary Cinematography; Italian Cinema; Film Genre *Commedia all'italiana*; Italian Comedy.

Fame di riso

As influências para que surgisse a *commedia all'italiana* cinematográfica vieram de diversos campos: além da tradição cômica literária e teatral, outro fator que contribuiu para a composição do gênero, foi o chamado teatro de variedades, ou seja, aqueles espetáculos populares que reuniam diversos artistas em um mesmo espaço com suas diversas atrações para distrair e divertir o público. Nesses espetáculos, também chamados de *vaudeville*¹, a presença de elementos como comicidade, erotismo e imaginação/fantasia (através dos truques de ilusionismos) eram obrigatórias para o sucesso de público.

No âmbito da cinematografia, podemos citar o fator fundamental da colaboração dos primeiros comicos italianos, já que muitos deles provinham do próprio teatro de variedades, de circos e de cafés-concerto. Tais artistas decidiram tentar carreira no cinema e obtiveram enorme popularidade com curtas-metragens protagonizados por suas personagens fixas, como por exemplo, as de Cretinetti, Robinet, Tontolini e Polidor. Ainda no que tange à *commedia all'italiana*, não podemos deixar de mencionar o período conhecido como *telefoni bianchi*, fase do cinema italiano na qual foi grande a produção de comédias, muitas delas providas de elementos realistas, muito embora de ínfimo tratamento crítico (já prevendo o crivo da censura fascista). Como indica Giacobelli, ser realista nesse momento do regime não era um obstáculo, desde que fosse um realismo, por assim dizer, ‘socialmente contido’:

¹ *Vaudeville*: o mesmo que *vaudeville*. substantivo masculino. 1. comédia ligeira e divertida, de enredo fértil em intrigas e maquinações, que combina pantomima, dança e/ou canções. 2. divertimento teatral composto de vários números, por exemplo, acrobacias, esquetes cômicos, danças, canções, animais amestrados etc., sem relação entre si. Fonte: Dicionário Houaiss *online*.

la commedia di regime può permettersi di essere realistica nelle piccole cose, finché descrive le scampagnate in bicicletta e la vita sentimentale delle commesse che s'incontrano in filobus; ma quando dal piano privato si passa a quello sociale, il realismo diventa ingombrante, pericoloso, e questo cinema, che molto coraggioso non vuole e non può essere, si scoraggia, imbocca le scorciatoie più banali. E quando accenna a problemi che si potrebbero definire in qualche modo "políticos", cerca refugio in uno spazio e in un tempo lontani, sufficientemente improbabili (1995: 19).

² As referências feitas são às que tiveram maior êxito, uma vez que o rol de revistas satíricas e humorísticas naquele período foi grande. Além das supracitadas, deve ser dado destaque para os títulos *Becco Giallo*, *Il travaso delle idee*, *Omnibus*, *Don Basilio*, entre outros.

Os periódicos satíricos, tradição daquele período, também contribuíram para criar um ambiente favorável ao tratamento humorístico, posteriormente aplicado à cinematografia. Destacam-se, entre outras, três revistas de crítica satírica²: *Marc'Aurelio*, *Bertoldo* e *Candido*. Fundado em Roma em 1931, o *Marc'Aurelio* foi o periódico de maior expressão, que contava com colaborações de Cesare Zavattini, Steno, Ruggero Maccari, Ettore Scola, Vittorio Metz e outras figuras que se tornarão relevantes argumentistas e roteiristas cinematográficos. Além do trabalho de Federico Fellini - que ali iniciou suas atividades como caricaturista - a revista satírica pôde contar com o trabalho da dupla Age & Scarpelli, os roteiristas por excelência da *commedia all'italiana*. A revista *Marc'Aurelio* encerrou suas atividades em 1958.

Periódico milanês, a *Bertoldo* (Fig.1) foi uma revista fundada pelo editor Angelo Rizzoli, da tipografia A. Rizzoli & Co., fortemente influenciado pelo *Marc'Aurelio*. O *Bertoldo* foi dirigido por Cesare Zavattini, e também contou com as contribuições de Vittorio Metz, Giovannino Guareschi (cujos contos de *Don Camillo* foram adaptados para o cinema) e Giovanni Mosca. Foi no *Bertoldo* que Dino Risi desenvolveu seus trabalhos antes de se mudar para Roma. O semanal foi publicado entre 1937 e 1943.



Figura1: Fac-símile do 1º número (14 de julho de 1936) da revista *Bertoldo*³.

³ Imagem extraída do site do Museo del fumetto e della comunicazione - Fondazione Franco Fossati. Disponível em: <www.lfb.it/fff/umor/test/b/bertoldo.htm>. Acesso em 7 jun. 2012.

O periódico satírico *Candido*, lançado em 1945, foi fundado e dirigido por Giovannino Guareschi e Giovanni Mosca (ambos ex-colaboradores da revista *Bertoldo*). Além de satírico o periódico possuía uma tônica política, em especial, anticomunista; Guareschi, após a Segunda Grande Guerra Mundial, havia se tornado um monarquista e essa tendência política se refletia fortemente nas páginas de seu semanário, cujas atividades duraram até 1961. Dessa vertente jornalística humorística que teve grande sucesso de público, resultou uma geração de talentos que deram seu indispensável contributo como argumentistas, roteiristas e até diretores, como no caso de Steno ou Ettore Scola.

Esses fenômenos influenciaram fortemente as figuras que se tornariam essenciais para que a *commedia all'italiana* surgisse. Contudo, como comenta o crítico Giacobelli, o gênero só surgirá quando da extinção dessas influências:

⁴ Giacobelli inclui também como influência sobre a *commedia all'italiana* canções humorísticas compostas muitas das vezes pelos próprios redatores das revistas satíricas e frequentemente apresentadas nos palcos do teatro de variedades. Cf.: GIACOVELLI, E., 1995: 17.

prova dell'influenza determinante dei fenomeni (teatro di varietà, giornali umoristici, canzoni⁴) sulla commedia all'italiana è il fatto che questa fiorisce e raggiunge il suo apogeo quando quelli, dopo una lunga agonia, si spengono. [...] Infatti nel dopoguerra declinano, fino a eclissarsi definitivamente negli anni sessanta sotto la pressione delle nuove mode culturali importate dall'America. Il teatro di varietà, con il passaggio al cinema dei suoi attori e autori migliori, scompare; le riviste umoristiche, dal canto loro, chiudono i battenti, oppure si politicizzano assumendo posizioni reazionarie (è il caso del "Candido", fondato da Mosca e Guareschi con intenti letterari e diventato a poco a poco un giornalaccio neofascista, sciatto e volgare nello spirito e nella forma). [...] La commedia all'italiana si colloca negli spazi lasciati vuoti dalla scomparsa di questi fenomeni: intende anzi unificarli rivolgendosi a un unico pubblico medio e trasformando certi assunti reazionari in assunti progressisti (GIACOVELLI, 1995: 17).

Alguns percursos

No que concerne exclusivamente ao campo cinematográfico, ao lado das séries *Pane, amore e Poveri ma belli* (representantes do neorealismo rosa), tivemos algumas experiências no início dos anos de 1950 que contribuiram para a trajetória de criação da *commedia*. Em 1951 o filme *Guardie e ladri* (de Stefano Vanzina - mais conhecido como Steno - e Mario Monicelli) trouxe como ponto alto a relação entre o guarda (Aldo Fabrizi) e o ladrão (Totò) que, a despeito de exercerem “funções” opostas no regramento social, compartilhavam dos mesmos problemas por serem indivíduos sem relevo social, obrigados a sustentar a família, a sobreviver com poucos recursos, tentando reconstruir o país do pós-guerra etc.; ao se darem conta da semelhança de suas condições, acabam estabelecendo uma bonita amizade entre suas famílias. O filme pode ser visto como uma espécie de obra neorrealista em formato de *commedia all'italiana*, situando-se em uma intersecção entre esses dois modelos cinematográficos.

Ainda nesse período houve algumas experiências fellinianas - embora Federico Fellini não tenha sido um expoente da *commedia all'italiana* - que de algum modo influenciaram a composição do gênero: *Lo sceicco bianco* (1952), filme com Alberto Sordi, o ator que se tornará o representante principal da *commedia all'italiana*. Esse primeiro filme de Fellini, sozinho frente à direção, teceu uma crítica ao mundo do entretenimento; nele, Sordi interpreta um ator de fotonovelas, o protagonista Fernando Rivoli. O tratamento dado à obra é bastante cômico, retratando um casal que vai a Roma passar sua lua de mel, mas a esposa, fascinada pelo personagem de sua fotonovela preferida, foge na esperança de encontrar o ator que o interpreta. A segunda experiência é *I vitelloni* (1953), também com Sordi, no qual Fellini retrata um grupo de jovens *vitelloni*, ou seja, aqueles *nullafacenti*, que passavam seus dias nas ruas, nos bares, sem trabalhar, na companhia de mulheres etc.; nesse filme já se pressente o tema da solidão do indivíduo e do vazio interior, questões que serão bastante caras à *commedia all'italiana*.

Outro filme-prenúncio é *Un americano a Roma* (1954) de Steno, cuja trama mostra Sordi no papel do protagonista Nando Mericoni, um jovem fascinado pela cultura estadunidense, que ameaça o suicídio caso não lhe seja dada a oportunidade de viajar para os EUA. Em chave cômica, Steno critica explicitamente o “sonho americano”, a terra onde existiriam infinitas oportunidades, a liberdade e a tão desejada felicidade.

⁵ O escritor Guareschi foi aquele que havia feito contribuições para as revistas humorísticas *Bertoldo* (convidado pelo diretor Cesare Zavattini para ser o redator chefe do periódico) e *Candido* (revista fundada pelo próprio escritor, com a qual colaborou até 1957, sendo o periódico extinto em 1961).

⁶ No ano seguinte, em 1969, Monicelli lançou - também em chave cômica - um filme intitulado *La Grande Guerra*, propondo uma releitura anti-heróica da participação italiana na Primeira Guerra Mundial. Abordamos esse filme em artigo publicado em diversas revistas de circulação nacional. Ver principalmente: "A Questão Histórica no Gênero Cinematográfico *commedia all'italiana*: a Primeira Guerra Mundial na ficção". Periódico: Serafino - Cadernos de Pós-Graduação Programa de Língua, Literatura e Cultura Italianas (Universidade de São Paulo - FFLCH/USP), volume 4, página: 152-165, ISSN: 1980 - 9786, 2011.

Ainda nesse percurso que leva à *commedia all'italiana* poderíamos incluir a série de filmes cômicos que se abre com o filme *Don Camillo* (1952), na direção de Julien Duvivier, livre adaptação dos contos do escritor Giovannino Guareschi⁵. Esse filme, ainda em chave cômica, retratou a relação de duas autoridades de um *paese*: o prefeito comunista Peppone (Gino Cervi) e o pároco democrata cristão Don Camillo (Fernandel), figuras sempre em conflito. Mais do que as brigas e as provocações entre essas personagens, a obra buscou ressaltar a estima e consideração, e principalmente, o respeito entre elas. Após esse primeiro filme, foram lançados mais quatro títulos, a saber: *Il ritorno di don Camillo* (1953), *Don Camillo e l'onorevole Peppone* (1955), *Don Camillo monsignore... ma non troppo* (1961) e *Il compagno Don Camillo* (1965).

O breve panorama cinematográfico da década de 1950 que acabamos de traçar foi indispensável para que se lançassem as bases da *commedia all'italiana*, gênero que se iniciou com o lançamento em 1958 de *I soliti ignoti*, na direção de Mario Monicelli⁶.

Algumas particularidades

Sceglieremo di essere onesti o felici?
(Fala do personagem Gianni, interpretado por Vittorio Gassman em *C'eravamo tanto amati*)

Quando falamos em "comédia italiana" podemos estar nos referindo a qualquer comédia produzida na Itália desde o surgimento do cinema até os dias de hoje. Contudo, quando nos referimos a *commedia all'italiana*, estamos falando de um gênero específico e delimitado, com características determinantes e próprias. A *commedia all'italiana* teve uma duração de aproximadamente dois decênios: surgiu no final da década de 1950, tendo seu auge na década de 1960 e seu ocaso no fim dos anos de 1970. Foi o gênero mais popular e de maior sucesso comercial do cinema italiano, mas sempre foi visto com certa reserva por ser considerado um subproduto. O gênero fez sucesso e ficou conhecido com a nomenclatura "*all'italiana*"; no entanto, esse rótulo foi criado a posteriori e foi utilizado em tom pejorativo pelos críticos da época que o consideravam um gênero menor dentro da cinematografia (GIACOVELLI, 1995). Os integrantes do gênero discordaram dessa designação "*all'italiana*" dada pelos críticos, por considerá-la desnecessária, e mais, negava a especificidade de tudo o que a cinematografia italiana produzira anteriormente. O cineasta Dino Risi foi um dos que criticaram esse rótulo:

perché questo giudizio limitativo, riduttivo? Le commedie prodotte in America si chiamano commedie americane, quelle che facciamo in Italia su delle situazioni e dei problemi nazionali, chiamamole commedie italiane e basta. I critici amano le etichette, le formule che spesso si rivelano odiose, nocive e il più delle volte improprie (SALIZZATO; ZAGARRIO *apud* LANZONI, 2008: 16).

Apesar desse rótulo ter sido aplicado com fins depreciativos, o fato de a comicidade produzida na Itália diferir daquela produzida em outros países é evidente. Essa vertente cômica italiana esteve vinculada a um aspecto ridículo, caricato e grotesco⁷ que se prestou ao riso e à zombaria de sua própria sociedade, evidenciando uma tendência e disposição satírica em dar comicidade às misérias e agruras da vida. Sempre esteve presente o componente humorístico, que transformava a maneira de se encarar os infortúnios. Essa peculiaridade do tratamento cômico italiano foi notada pelo roteirista Vittorio Metz:

noi umoristi siamo fuori dal binario della comicità francese e da quello del cosiddetto humor inglese e avanziamo da anni su di un terreno del tutto

⁷ Grotesco: rubrica - artes plásticas, cinema, fotografia, literatura, teatro. Diz-se de ou categoria estética cuja temática ou cujas imagens privilegiam - em seu retrato, análise, crítica ou reflexão - o disforme, o ridículo, o extravagante. Fonte: Dicionário Houaiss *on-line*.

diverso. Il nostro è un tipo di umorismo acceso, sconcertante, fulminante, un umorismo violento che possiede la rarissima qualità di arrivare facilmente sia allo intellettuale che al popolo (NAPOLITANO *apud* LANZONI, 2008: 17).

A *commedia all'italiana* foi um gênero que deu esse tratamento humorístico diferenciado a suas obras, para abordar temáticas de cunho dramático. Para melhor definirmos a essência da *commedia* recorreremos às palavras do *maestro* do gênero, o diretor Mario Monicelli:

Ebbene la commedia all'italiana è proprio questo: tratta argomenti che sono drammatici, qualche volta tragici, con umorismo, con satira. Usa la satira e il grottesco, ma gli argomenti sono sempre drammatici: è la maniera di trattarli che provoca questa "comicità" che sappiamo fare solo in Italia."⁸

⁸ Entrevista de Mario Monicelli concedida à Daniela Basso, acessada no portal <<http://www.railibro.rai.it/interviste.asp?id=242>>, no dia 19 de março de 2012.

Outra particularidade determinante do gênero foi a verossimilhança existente na narrativa fílmica, desprovida de elementos fantasiosos ou surrealistas, cujas ações respeitaram sempre as leis da física e da lógica. A representação da vida da grande maioria dos personagens foi realista, preservando suas dificuldades, preconceitos, ilusões perdidas, solidão etc.; a *commedia all'italiana* foi, em essência, um gênero do provável e do possível, na medida em que mesmo não fantasiando a narrativa, ela pôde fazer rir. Contudo, o riso não se dava de modo gratuito, pois a comicidade embutia certa crítica e um convite à uma reflexão. No final da projeção restava ao espectador um riso amargo e uma certa sensação de incômodo. Ainda como característica marcante do gênero, podemos mencionar a ausência de narrativas romantizadas, e na grande maioria das obras, a ausência de final feliz, o *happy end* tão característico das produções oriundas de *Hollywood*.

Um dos fatores que deu caráter de cotidianidade aos elementos tratados nas narrativas foi a relação entre os filmes e as crônicas da época. Havia uma continuidade estabelecida entre a experiência que se tinha no cinema e aquela da vida cotidiana, e em muitos casos o próprio roteiro surgia por influência das crônicas diárias:

certo è che le commedie all'italiana ripercorrono abbastanza fedelmente la cronaca di quegli anni. [...] È abbastanza frequente trovare visualizzato questo rapporto tra cinema e cronaca nei film, disseminati come sono di pagine di riviste e quotidiani del tempo. [...] Questi fili che legano il personaggio al suo intorno non si fermano al film, ma si irradiano al di fuori, raggiungendo la quotidianità degli spettatori, incorporando nella materia narrativa cronaca del tempo, appoggiando (neorealisticamente) il fare e l'essere del cinema a un dato di realtà. [...] Riferimenti tanto precisi alla cronaca potenziano lo spazio di proiezione dello spettatore, che ritrova nel chiuso della finzione dei punti di fuga verso la propria realtà (COMMAND, 2010, p. 10).

⁹ Algumas histórias eram bastante curtas e tinham a estrutura da trama pouco concisa, casos em que o termo de uso mais apropriado seria esquete (*sketch*). Já outros apresentavam construções mais elaboradas da narrativa, com estruturas mais complexas, esses sim deveriam ser chamados de episódios.

¹⁰ Além da vantagem econômica de produção, havia a estratégia de se utilizar diversos argumentos não desenvolvidos a ponto de se tornarem roteiros isolados; a vantagem de reunir diretores com estilos diferentes e atores com suas diversas facetas. Diversificam-se assim as temáticas buscando atrair públicos diferentes com a mesma produção.

Outra característica própria da *commedia* foi o aparecimento de um "subgênero" que se convencionou chamar de "filão", o dos filmes constituídos de episódios curtos⁹. Reuniam-se para a mesma produção grandes diretores, roteiristas e atores. O *boom* dos filmes em episódios (que poderiam ter duração variada, por vezes menos de um minuto, ou até mais de meia hora), para além das razões econômicas de corte nos custos de produção, se justifica pelo fato de o público estimar esse tipo de produção, como indica Ernesto Laura (1980: 44): "the episode film is not very popular today on the international scene. In Italy, instead, it has occupied a rather important place over the last thirty years, especially in the field of comedy".

Os filmes em episódio tinham sua faceta comercial, pois utilizavam diversos elementos para atrair o público ao cinema¹⁰, mas isso não impedia os diretores de expressarem seu estilo e crítica. Aliás, foi com o auxílio desse subgênero que se

¹¹ *I mostri* (1963) foi o título dado ao filme de Risi. Interpretados por Gassman e Tognazzi os 20 episódios (curtos ou longos, independentes entre si) retrataram tipos e situações típicas dos italianos do boom dos anos 1960. O filme deu origem à expressão “mostri” para designar essas figuras peculiares retratadas no filme.

¹² Ettore Scola foi um dos diretores que sempre enalteceu os filmes populares, em uma entrevista declarou: “*je crois de manière absolue au film populaire, populaire dans le sens qu'il investit directement le public, qu'il en interprète les idées et qu'il en continue le discours et les idées à l'intérieur du récit. Je cherche donc à faire de mes films un spectacle qui puisse toucher le public le plus vaste possible. Par ailleurs, je suis convaincu que l'humour est un des ingrédients de base du spectacle. L'humour a une composante indiscutable qui est de n'être jamais réactionnaire. L'humour est toujours contre quelque chose, il n'est jamais aimé par le pouvoir, par aucun type de pouvoir: il n'y a pas d'humour de gouvernement. L'humour a sa force de contestation propre. En ce sens, il est progressiste.*” Cf.: GILL, J. *La comédie Italienne*, 1983: 155 et seq.

¹³ Felizmente, nos últimos tempos a *commedia all'italiana* foi objeto de reavaliação, tanto por parte da crítica italiana (sendo tratada como um gênero próprio por parte da crítica cinematográfica), como da parte científica, sendo tema de diversas pesquisas e de livros de lançamento recente.

consolidou a chamada “galeria de retratos” do italiano médio, na qual os diretores puderam sublinhar vícios e virtudes dos *mostri*¹¹.

A crítica cinematográfica da época viu as comédias como produções destinadas às classes populares¹². Giacobelli é categórico em afirmar que parte da crítica italiana, por certo esnobismo cultural, sempre evitou como uma praga tudo aquilo que fazia rir e que agradava ao público popular (1995: 12). Considerada sem refinamento intelectual e crítico - sendo o riso atribuído a práticas artísticas baixas, portanto, inferior - a *commedia all'italiana* foi sendo desvalorizada, quando não ignorada totalmente por essa crítica; ao longo do tempo, porém, o gênero provou que os críticos estavam enganados¹³:

once denigrated as merely a commercial genre unworthy of serious critical study, the *commedia all'italiana* nevertheless provided the film industry with works of undeniable artistic quality that also generated a large percentage of its profits (BONDANELLA, 2001: 157).

Referências bibliográficas

BONDANELLA, Peter. *Italian cinema: from neorealism to the present*. London: Continuum International Publishing Group, 2001.

COMAND, Mariapia. *Commedia all'italiana*. Milano: Editrice Il Castoro, 2010.

FABRIS, Mariarosaria. *O Neo-Realismo Cinematográfico Italiano*. São Paulo: Edusp – Editora da Universidade de São Paulo, FAPESP, 1996.

GIACOVELLI, Enrico. *La commedia all'italiana. La storia, i luoghi, gli autori, gli attori, i film*. Roma: Gremese Editore, nuova edizione illustrata, riveduta e aggiornata, 1995.

GILL, Jean. *La comédie Italienne*. Paris: Henry Veyrier, 1983.

LANZONI, Rémi Fournier. *Comedy Italian Style. The golden age of italian film comedies*. New York - London: The Continuum International Publishing Group, 2008.

LAURA, Ernesto G. *Comedy Italian Style*. Roma: Compilado por A.N.I.C.A. (Associazione Nazionale Industrie Cinematografiche Audiovisive - Multimediali). Editado por CIES, sob os auspícios do Ministry of Tourism and Entertainment, 1980.

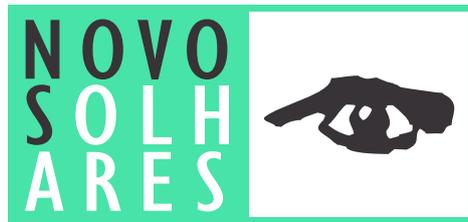
Sites:

www.garzantilinguistica.sapere.it

www.houaiss.uol.com.br

www.lfb.it/fff/umor/test/b/bertoldo.htm

www.railibro.rai.it/interviste.asp?id=242



Volume 2 - Número 1

1º SEMESTRE DE 2013

DA NARRATIVA, MAIS UMA VEZ: TRANSCURSO
POR AS AVENTURAS DE PI.

MAYRA RODRIGUES GOMES

ALÉM DO FLASHBACK: ESTÉTICAS AUDIOVISUAIS
DO FENÔMENO DA LEMBRANÇA

ALEX DAMASCENO

A CRÍTICA COMO VESTÍGIO DE RECEPÇÃO: THE
WEST WING E O REAL HISTÓRICO

REGINA GOMES

“CABELO DE BOMBIL”? ETHOS PUBLICITÁRIO,
CONSUMO E ESTEREÓTIPO EM SITES DE REDES
SOCIAIS

FERNANDA ARIANE SILVA CARRERA E LUCIANA XAVIER DE
OLIVEIRA

HIPERTEXTUALIDADE NO PROCESSO
EDUCACIONAL CONTEMPORÂNEO

JOSIAS RICARDO HACK

SOMARTE NO RÁDIO: VISIONÁRIOS,
VANGUARDISTAS E ALQUIMISTAS NO ÉTER

VANDERLEI BAEZA LUCENTINI

CIRCULAÇÃO CRÍTICA DE *PROFISSÃO REPÓRTER*:
ANÁLISE DE COMENTÁRIOS EM BLOGS

ELOÍSA JOSEANE DA CUNHA KLEIN

CHIPMUSIC E A TEORIA DAS MATERIALIDADES:
COMO O APARATO TECNOLÓGICO CONFIGURA A
PRODUÇÃO MUSICAL NO COLETIVO CHIPPANZE

CAMILA SCHÄFER

ESPAÇOS MUDIÁTICOS E
CONTRAESTIGMATIZAÇÃO: RAÇA BRASIL E A
VALORIZAÇÃO DO NEGRO BRASILEIRO

DANIELE GROSS

FONTES, PERCURSOS E PARTICULARIDADES NA
COMMEDIA ALL'ITALIANA CINEMATOGRAFICA

CELINA VIVIAN LIMA AUGUSTO

ISSN: 2238-7714

apoio:

apoio:

realização:

