



Atenção Como Transdução: Notas Sobre Estética e Política¹

Icaro Ferraz Vidal Junior²
Universidade Federal do Rio de Janeiro

RESUMO

O presente artigo está ancorado em três termos: atenção, transdução e indeterminação. Nossa hipótese consiste na defesa de uma relação de imanência entre eles, sendo a atenção um sistema transdutivo portador de um potencial de indeterminação. Para chegar a esta formulação, empreendemos uma leitura da noção benjaminiana de uma “recepção na distração” à luz do conceito de Gilbert Simondon de transdução. A indeterminação implicada na concepção de atenção que formulamos parece conferir a este complexo processo cognitivo um lugar estratégico na investigação das relações entre estética e política.

PALAVRAS-CHAVE: atenção; transdução; Walter Benjamin; estética; política.

i

Foi na modernidade que se deu grande parte do debate em torno do conceito de atenção. Não é unânime entre seus historiadores o momento de sua gênese enquanto processo cognitivo socialmente valorizado e como conceito alvo de disputas por fixação de sentido. Ben Singer (2001) apresentou três idéias ligadas ao conceito de modernidade que talvez, adverte o autor, dominem o pensamento contemporâneo. Após apresentar brevemente a modernidade como conceitos moral e político, cognitivo e socioeconômico, Singer introduz uma concepção neurológica da modernidade, que é pensada a partir do recente interesse pelas teorias sociais de Georg Simmel, Siegfried Kracauer e Walter Benjamin. Tais autores postulavam a compreensão da modernidade também a partir de

¹ Trabalho apresentado no GT Imagens e Representações no Audiovisual do VIII Seminário de Alunos de Pós-Graduação em Comunicação da PUC-Rio.

² Mestrando em Comunicação Social pela Universidade Federal do Rio de Janeiro. Orientadora: Fernanda Glória Bruno. Graduado em Estudos de Mídia pela Universidade Federal Fluminense. Email: vidal.icaro@gmail.com



VIII POSCOM
Seminário dos Alunos de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC-Rio
23, 24 e 25 de novembro de 2011

transformações na experiência subjetiva coincidentes com a configuração de um ambiente urbano “caracterizado pelos choques físicos e perceptivos” (SINGER, 2001, p.133). Essa concepção neurológica de modernidade diferencia-se da concepção socioeconômica (ainda que desdobrada a partir desta, como afirma Singer) na medida em que, mais do que localizar o alcance das transformações de ordem tecnológica, demográfica e econômica inerentes ao capitalismo industrial, aborda o modo como estas transformações reconfiguram a estrutura da experiência.

Outro autor que se debruça sobre a modernidade desde essa perspectiva que Singer chamou neurológica é o historiador da arte Jonathan Crary (2001), cujas teses consignadas em “Suspensions of Perception: Attention, Spectacle and Modern Culture” nos inspiram em, pelo menos, dois níveis: tanto pela história que traça disso que constitui nosso objeto de análise mais imediato (a atenção), quanto pela metodologia utilizada. O historiador da arte norte-americano interessou-se em compreender como a capacidade de “prestar atenção” foi alçada modernamente à condição de parâmetro privilegiado na constituição das identidades pessoais. Crary, como Ben Singer, deriva grande parte dos estudos de modernização da percepção empreendidos no século XX dos trabalhos de Walter Benjamin e de outros, nos quais a percepção moderna estava sendo postulada como uma “recepção através da distração” (BENJAMIN, 1994, p. 194).

O pensamento de Crary está baseado na noção de que os modos de escuta, visualização e concentração são portadores de um caráter histórico, antes de serem biologicamente determinados. “Suspensions of Perception” tem início com a seguinte constatação:

Whether it is how we behave in front of a luminous screen of a computer or how we experience a performance in an opera house, how we accomplish certain productive, creative or pedagogical tasks or how we more passively perform routine activities like driving a car or watching television, we are in a dimension of contemporary experience that requires that we effectively cancel out or exclude from consciousness much of our immediate environment (CRARY, 2001, p.1).

A tese de Crary consiste em que, a partir do século XIX, a fragmentação da percepção do sujeito moderno e a consequente descontinuidade do mundo percebido não



VIII POSCOM
Seminário dos Alunos de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC-Rio
23, 24 e 25 de novembro de 2011

consistem em mera condição natural, mas no produto de uma complexa rede de vetores que operam uma vasta remodelação da subjetividade humana, processo que tem lugar no Ocidente, nos últimos 160 anos. A complexidade desta rede está metodologicamente assegurada no trabalho de Crary, que anuncia já nas primeiras páginas uma relação de reciprocidade entre o surgimento de perspectivas como a benjaminiana – que postularam a percepção como uma “recepção na distração” - e a configuração de uma normatividade atencional, catalisada tanto pelo que ficou conhecido, através do trabalho de Michel Foucault (1987), como *instituições disciplinares*, quanto pela nascente cultura do espetáculo.

Deste modo, Crary ultrapassa uma distinção de natureza entre os regimes atencionais colocados em ação pelo fruidor de uma obra de arte e na atividade repetitiva do operário do capitalismo industrial, e pleiteia a possibilidade de que a noção oitocentista de uma percepção estética pura seja inseparável dos arranjos institucionais comprometidos com a formação de subjetividades produtivas e administráveis.

ii

O clássico ensaio “A obra de arte na era de sua possibilidade de reprodução técnica” apresenta as análises de Walter Benjamin das tecnologias de reprodução e tem como horizonte as ressonâncias estéticas e políticas destes desenvolvimentos técnicos. Tais teses fizeram e fazem correr muita tinta, tendo desembocado em uma série de pensamentos a respeito da técnica. Nessa linha, defenderemos aqui que, se Karl Marx foi o pensador que mais sagazmente analisou os sistemas de produção, Walter Benjamin teria sido seu análogo no que diz respeito aos sistemas tecnológicos de reprodução.

Hoje, em um contexto no qual as forças levadas em conta por Benjamin sofreram significativas mutações, talvez valha a pena indagar se a idéia de uma “recepção na distração” segue fazendo sentido (o mesmo sentido). Dedicamos uma parcela crescente de nosso tempo aos computadores, televisores, telefones móveis, *tablets* etc. que, juntos ou separados, parecem estar sempre além de nossas capacidades cognitivas. A apreensão total



VIII POSCOM
Seminário dos Alunos de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC-Rio
23, 24 e 25 de novembro de 2011

do que nos chega do mundo, mediado pelas telas, ostenta sua inviabilidade em nossas caixas de e-mail (nunca *zeradas*), nas programações da televisão à cabo (grossos e descartáveis volumes), nos serviços de informação por telefonia móvel (inconveniente sineta behaviorista) etc. Ao nos depararmos com este contexto, parece simples solucionar a questão: seguimos percebendo na distração.

iii

Entretanto, antes de aderirmos à noção benjaminiana, gostaríamos de lançar a suspeita de que a perspectiva do pensador alemão de uma “recepção na distração” faz todo o sentido no interior de suas teses acerca das tecnologias de reprodução, mas que, talvez, precisaria ter seu estatuto revisto, se supusermos que, na história do pensamento acerca da técnica, o que sucede à reprodução, em um registro similar ao desenvolvimento desta noção em relação a de produção, de Marx, é a noção de transdução, tal como a encontramos na filosofia de Gilbert Simondon (1964). É importante advertir que não se trata aqui de uma simples linha histórica de sucessão (produção, reprodução, transdução), mas de modos de pensar a técnica que entram em uma relação imanente com os objetos técnicos emergentes em determinadas formações históricas.

Queremos com isso dizer que não empregaremos nossos esforços no sentido de determinar a anterioridade ou posterioridade das filosofias produtivas, reprodutivas ou transdutivas acerca da técnica na relação com a concretude dos respectivos objetos técnicos. O que não nos impede de, seguindo algumas pistas deixadas pelo próprio Simondon, detectar o modelo transdutivo de relação (em seu caráter ontológico) em momentos anteriores a sua própria formulação enquanto conceito. Esse gesto encontraria legitimidade na indicação simondoniana a respeito da noção de metaestabilidade, fundamental na sua teoria acerca dos processos de individuação e da própria noção de transdução. Ao apontar o solo compartilhado pelas perspectivas substancialista e hilemórfica, com as quais dialoga, Simondon indica que, embora muitas vezes intuída pelos antigos, a noção de metaestabilidade requer outras noções como a de energia potencial de



VIII POSCOM
Seminário dos Alunos de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC-Rio
23, 24 e 25 de novembro de 2011

um sistema, a noção de ordem e a de aumento de entropia. Daí aponta um vínculo de dívida entre seu desenvolvimento do conceito de metaestabilidade e o desenvolvimento da ciência.

É importante ter isso em conta, na medida em que, nas teses de Benjamin sobre a possibilidade de reprodução técnica da arte, a introdução da noção de distração parece apresentar, mesmo que intuitivamente ou em germen, a noção de transdução. O filósofo alemão observa que o gesto meditativo, no contexto de degeneração da burguesia que teve lugar na *décadence* finissecular, constituiu-se como comportamento *a-social* por excelência, ao que a distração viria responder como uma forma especial de comportamento social.

iv

Benjamin parte de três formas de arte na sua formulação de uma “recepção na distração”: o dadaísmo, o cinema e a arquitetura. Quanto ao dadaísmo, Benjamin utiliza o movimento estético como exemplo de uma busca que ele detecta em épocas críticas da história da arte e que consiste numa tentativa de obtenção, com os meios técnicos disponíveis, de algo que só será obtido livremente com os desenvolvimentos posteriores da técnica. No caso, o dadaísmo, segundo Benjamin, “tentou criar, com os meios da pintura (e da literatura), os efeitos que o público hoje em dia procura no cinema” (BENJAMIN, 2006, p.235).

Na sequência de sua análise do dadaísmo, revela a articulação entre produção e reprodução na constituição da obra dadaísta:

Os seus poemas são uma “salada de palavras”, contêm expressões obscenas e tudo o que se possa imaginar de detritos de linguagem. O mesmo acontece com os seus quadros, em que colavam botões ou bilhetes de eléctrico. O que conseguem com tais meios é a aniquilação impiedosa da aura das suas criações, às quais aplicam, com os meios da produção, o estigma de uma reprodução (BENJAMIN, 2006, p. 235)

Neste ponto da tese benjaminiana, está claro que nosso argumento de uma presença intuitiva da noção de transdução não se sustenta. Para Benjamin, a arte dadaísta foi



VIII POSCOM
Seminário dos Alunos de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC-Rio
23, 24 e 25 de novembro de 2011

configurada, a partir de uma consciência das implicações da reprodução técnica sobre a aura da arte, mas operou através de uma lógica produtiva. Os botões e bilhetes de trem, reproduzidos tecnicamente em massa são apropriados como matéria da obra dadaísta que, entretanto, ainda não dispõe dos meios técnicos para fazer da produção artística uma *reprodução*. Usando produtos feitos em massa, o dadaísta segue *produzindo* arte (tal nuance será mais facilmente percebida quando apresentarmos o caso do cinema). A extrema distração estava assegurada pelas manifestações dadaístas no sentido de que estas tinham como horizonte a produção de uma constante indignação pública. A recorrente produção de indignação, afeto que pode ser entendido como uma espécie “choque” perceptivo, culminou na produção de um espectador que, na esteira do que Georg Simmel (2005) cartografou na modernidade como a figura do *blasé*, já não era capaz de ser afetado pelo choque. Segundo Simmel:

A essência do caráter blasé é o embotamento frente à distinção das coisas; não no sentido de que elas não sejam percebidas, como no caso dos parvos, mas sim de tal modo que o significado e o valor da distinção das coisas e com isso das próprias coisas são sentidos como nulos. Elas aparecem ao blasé em uma tonalidade acinzentada e baça, e não vale a pena preferir umas em relação às outras (SIMMEL, 2005, p. 581).

Quanto ao cinema, “o elemento que provoca a distração também é antes de mais palpável, porque se baseia nomeadamente na mudança de lugar e de plano, que funcionam como golpes que o espectador vai recebendo” (BENJAMIN, 2006, p. 236). Comparando a tela em que o filme é projetado e a tela em que está a pintura, Benjamin destaca que esta última convida o espectador à contemplação, o que diante do filme não se dá, na medida em que “mal fixou o olhar, já a imagem mudou”, conforme comenta Georges Duhamel: “Já não posso pensar aquilo que quero. As imagens em movimento ocuparam o lugar dos meus pensamentos” (DUHAMEL: 1930 apud BENJAMIN: 2006, p. 236). Como qualquer outro efeito de choque, o choque no cinema, segundo Benjamin, exige um amortecimento por um esforço intensificado de atenção e, portanto, em virtude da estrutura técnica do cinema, o choque físico se libertou do caráter moral que o envolveu no dadaísmo.



VIII POSCOM
Seminário dos Alunos de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC-Rio
23, 24 e 25 de novembro de 2011

Na tematização da atenção do espectador do cinema, nosso argumento de uma concepção latente de transdução no pensamento de Walter Benjamin já começa a fazer algum sentido, na medida em que o modo de atenção agenciado na espetatorialidade do cinema não está dado *a priori* mas é modulado no confronto com a estrutura fragmentada do filme que, na sua irreversível projeção, não é apreendido pelo espectador em sua totalidade. Deste modo, arriscamos dizer que a experiência do cinema, com o regime atencional que agencia, só faz sentido enquanto relação transdutiva. Um tipo de relação cuja lógica foi formulada por Gilbert Simondon nos termos abaixo transcritos:

Nous entendons par transduction une opération, physique, biologique, mentale, sociale, par laquelle une activité se propage de proche en proche à l'intérieur d'un domaine, en fondant cette propagation sur une structuration du domaine opérée de place en place: chaque région de structure constituée sert à la région suivante de principe de constitution, si bien qu'une modification s'étend ainsi en même temps que cette opération structurante (SIMONDON: 1964, p. 18).

A experiência do cinema, portanto, à diferença da do vídeo, que permite uma relação de propriedade do espectador com as imagens, no sentido de existir a possibilidade de interromper o fluxo através de um congelamento/pause, se configura na duração da projeção, onde há uma dupla e simultânea configuração, da estrutura do filme tal como apreendida (pois a totalidade de sua estrutura talvez só seja apreendida no processo da montagem cinematográfica) e do regime perceptivo do espectador. Esses dois elementos consistem, não em pólos, estanques e autônomos, de uma relação, mas justamente em um continuum nessa zona de propagação de uma atividade que se estrutura, estruturando a zona seguinte.

A passagem da análise da distração no cinema à análise da distração na arquitetura se dá, em Benjamin, através da tematização da mudança no estatuto da participação implementada pelo cinema. Novamente, Benjamin evoca uma passagem do trabalho de Duhamel, cuja principal crítica ao cinema tem a ver com o tipo de participação que suscita nas massas. Segundo Duhamel, o cinema é

um passatempo para ilotas, uma distração para criaturas incultas, miseráveis, estafadas, consumidas pelas suas preocupações..., um espetáculo que não exige qualquer concentração, não pressupõe qualquer



VIII POSCOM
Seminário dos Alunos de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC-Rio
23, 24 e 25 de novembro de 2011

capacidade de raciocínio..., não acende nenhuma luz nos corações e não desperta no espectador qualquer outra esperança além do desejo ridículo de um dia se tornar *star* em Los Angeles (DUHAMEL, 1930 apud BENJAMIN, 2006, p. 237).

Benjamin detecta na perspectiva de Duhamel o velho lugar-comum de que as massas procuram distração e, contrariamente a isso, a arte exigiria concentração. Para esclarecer o tipo de relação que vislumbra entre concentração e distração, Benjamin evoca a arquitetura que, segundo ele, é o protótipo de obra de arte cuja fruição se dá coletiva e distraidamente. Eis como Benjamin formula a distinção entre concentração e distração: “aquele que se concentra diante da obra de arte mergulha nela; é absorvido por essa obra, como aconteceu, segundo a lenda, a um pintor chinês ao ver o seu quadro concluído. Pelo contrário, as massas, pela sua própria distração, mergulham a obra de arte em si” (BENJAMIN, 2006, p. 238).

Segundo o filósofo alemão, a história da arquitetura é mais longa do que a de qualquer outra arte, na medida em que o homem permanentemente teve a necessidade de um teto, e as construções arquitetônicas têm uma recepção de caráter duplo, de uso e de percepção, respectivamente, vinculados à tactibilidade e opticidade dessa experiência. Tal recepção da arquitetura não pode ser vislumbrada se restrita à experiência turístico-contemplativa, porque tal experiência carece do lado tátil que, à diferença da contemplação óptica, mobiliza menos a atenção do que o hábito. Mas, na *fruição* da arquitetura, a opticidade é em larga medida determinada pelo hábito, o que segundo Benjamin, porta um valor canônico, na medida em que “as tarefas que se colocam ao aparelho perceptivo em períodos históricos de viragem não podem resolver-se simplesmente pela óptica, isto é, pela contemplação. Vão sendo progressivamente ultrapassadas sob a orientação da recepção tátil, através do hábito” (BENJAMIN, 2006, p. 238).

Conforme mencionamos, o hábito, na tese benjaminiana em questão, não é determinado pela atenção, podendo uma pessoa distraída habituar-se. De acordo com o filósofo, a distração oferecida pela arte consiste em uma *solução* para as novas tarefas colocadas à percepção consciente, as quais os indivíduos tendem a evitar. O cinema é



VIII POSCOM
Seminário dos Alunos de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC-Rio
23, 24 e 25 de novembro de 2011

exatamente a arte na qual Benjamin vai localizar esse *campo de experiência* da recepção na distração. Os choques no cinema vêm ao encontro de profundas transformações na estrutura da experiência do sujeito moderno e a arte cinematográfica tem seu valor de culto restrito não apenas porque alça o espectador a um papel de apreciação valorativa, mas porque tal valoração, no cinema, prescinde da atenção. Tais argumentos de Benjamin, nos permitem traduzir a problemática da distração, à luz de termos de que o autor não dispunha, assumindo os riscos de algum eventual anacronismo.

Das teses de Benjamin, derivamos a suspeita de que, embora configurados historicamente, os regimes atencionais são ontologicamente portadores de um caráter transdutivo. E é tal caráter, por deixar intervalos não preenchidos, por operar no interior de sistemas metaestáveis nos quais as energias potenciais abrem um campo de indeterminação, que a atenção parece consistir em um *locus* privilegiado para o exame das relações, sempre móveis e dinâmicas, entre estética e política.

v

Se a tematização de Benjamin de uma “recepção na distração” nos leva, pela via histórica, da reprodução à noção simondoniana de transdução, nossa hipótese prossegue da noção de transdução à de indeterminação, mantendo o fenômeno da atenção como fio condutor. Tal percurso pareceu-nos especialmente oportuno com base em uma breve passagem de “O espectador emancipado”, livro do filósofo francês Jacques Rancière. Em um capítulo dedicado à “imagem intolerável”, Rancière propõe um deslocamento da problematização da intolerabilidade de certas imagens, alegando que a questão não deve ser colocada nos termos da necessidade ou não de mostrar determinadas imagens de horror. A questão, na filosofia de Rancière, gira em torno da construção da vítima como um elemento dentro de uma certa distribuição do visível, o que o autor francês postula nos seguintes termos: “An image never stands alone. It belongs to a system of visibility that governs the status of the bodies represented and the kind of attention they merit. The issue is knowing the kind of attention prompted by some particular system” (RANCIÈRE, 2009, p. 99).



VIII POSCOM
Seminário dos Alunos de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC-Rio
23, 24 e 25 de novembro de 2011

O que Rancière está propondo e que tem especial interesse para nós, é que a crítica desloque seu foco das imagens enquanto seres individuados (se colocarmos o problema em termos simondonianos) e se debruce sobre o terreno, sem dúvida de apreensão mais complexa, das relações desencadeadas por tais imagens. Tais relações nos permitem ultrapassar uma abordagem das imagens que as encare como *prontas*, como exteriores ao sistema de que são parte e ontologicamente anteriores aos gestos interpretativos e valorativos que têm lugar no tecido social. Ao falar das imagens da arte, o filósofo francês aponta o fato de que elas auxiliam na reconfiguração do que pode ser visto, dito e pensado e, portanto, na produção de uma nova paisagem do possível. O que só pode ser feito se o sentido ou efeito de tais imagens não forem antecipados. Como exemplo, ele cita o trabalho fotográfico da artista francesa Sophie Ristelhueber, sobre o qual escreve:

In this picture, a pile of stones is harmoniously integrated into an idyllic landscape of hills covered with olive trees, a landscape similar to that photographed by Victor Bérard to display the permanence of the Mediterranean of Ulysses' voyages. But this little pile of stones in a pastoral landscape takes on meaning in the set it belongs to. Like all the photographs in the series 'WB' (West Bank), it represents an Israeli roadblock on a Palestinian road. Sophie Ristelhueber has in fact refused to photograph the great separation wall that embodies the policy of a state and is the media icon of the 'Middle Eastern problem'. Instead, she has pointed her lens at these small roadblocks which the Israelis have built on the country roads with whatever means available. And she has invariably done so from a bird's-eye view, from a viewpoint that transforms the blocks of barriers into elements of the landscape. She has photographed not the emblem of the war, but the wounds and scars it imprints on a territory. In this way, she perhaps effects a displacement of the exhausted affect of indignation to a more discreet affect, an affect of indeterminate effect – curiosity, the desire to see closer up (RANCIÈRE, 2009, p. 103-104).

Na sequência desta análise, Rancière faz referência a uma passagem deste mesmo texto - que mais acima citamos -, para concluir sugerindo sua perspectiva acerca dos modos de operação política das imagens da arte e, em um nível mais abrangente, das próprias relações entre estética e política.

I speak here about curiosity, and above I spoke of attention. These are in fact affects that blur the false obviousness of strategic schemata; they are dispositions of the body and the mind where the eye does not know in



VIII POSCOM
Seminário dos Alunos de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC-Rio
23, 24 e 25 de novembro de 2011

advance what it sees and thought does not know what it should make of it. Their tension also points towards a different politics of the sensible – a politics based on the variation of distance, the resistance of the visible and the uncertainty of effects (RANCIÈRE, 2009, p. 104-105).

Ao mesmo tempo em que se insere na linha argumentativa que viemos traçando, uma vez que as perspectivas de Rancière e de Benjamin aproximam-se no que diz respeito a esse deslocamento analítico da obra de arte enquanto ser individuado para a obra de arte como parte de um sistema de relações que configura um campo de indeterminação, o texto de Rancière sugere alguns desdobramentos históricos das análises benjaminianas da imagem dadaísta e cinematográfica. Na análise do trabalho de Sophie Ristelhueber, Rancière opõe o afeto da curiosidade ao afeto exausto da indignação, o que leremos como mais uma indicação de que, embora a filosofia de Benjamin seja portadora de uma enorme potência, parte da capacidade de sua atualização em novos pensamentos depende de uma cartografia de nuances e deslocamentos operados pelo tempo presente, dentre os quais situamos a captura da produção dessa atenção indignada pela indústria cultural através, por exemplo, de suas imagens hiper-realistas transmitidas 24 horas por dia, 7 dias por semana.

vi

Concluimos formulando uma hipótese baseada nos três termos que alicerçaram este artigo: atenção, transdução e indeterminação. À luz do percurso realizado, defendemos uma relação de imanência entre eles, sendo a atenção um sistema transdutivo portador de um potencial de indeterminação. Tal formulação parece elucidar como, no interior de nossa época, se relacionam estética e política. Ao mesmo tempo em que tais termos são aqui vislumbrados em uma relação de imanência, tal postulado permite-nos vislumbrar uma série de disputas que configuram a paisagem cognitiva na qual o indivíduo contemporâneo encontra-se imerso. Se, por um lado, o fato de pensarmos os regimes atencionais como sistemas transdutivos nos liberta de um mundo dado *a priori*, por outro, a indeterminação implicada neste sistema abre nosso campo de experimentação afetiva a todo tipo de



VIII POSCOM
Seminário dos Alunos de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC-Rio
23, 24 e 25 de novembro de 2011

investimento, intencional e não-subjetivo, que delinea as estruturas dinâmicas de poder que configuram nossa formação histórica.

REFERÊNCIAS

BENJAMIN, Walter. *A modernidade*. Ed. e trad. João Barrento. Lisboa: Assírio & Alvim, 2006.

_____. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura* (Obras escolhidas vol. I). São Paulo: Brasiliense, 1994.

CRARY, Jonathan. *Suspensions of perception: attention, spectacle and modern culture*. Massachusetts: MIT Press, 2001.

FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir*. Petrópolis: Vozes, 1987.

RANCIÈRE, Jacques. *The Emancipated Spectator*. London: Verso, 2009.

SIMMEL, Georg. “As grandes cidades e a vida do espírito (1903)”. *Mana*, Vol. 11 (2): 577-591, 2005.

SIMONDON, Gilbert. *L'individu et sa genèse physico-biologique*. Paris: Presses Universitaires de France, 1964.

SINGER, Ben. *Melodrama and modernity: Early sensational cinema and its contexts*. Nova Iorque: Columbia University Press, 2001.



Sobre mapas, piratas e tesouros¹

Maiara Líbano²

Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro

RESUMO

Partindo do diálogo entre a cartografia das mediações da cultura proposta por Jesus Martín-Barbero e a teoria da partilha do sensível de Jacques Rancière, o artigo percorrerá três etapas metaforicamente nomeadas de mapas, piratas e tesouros. Mapa: instrumento para promover novos parâmetros de representação da partilha do sensível. Piratas: agentes que movimentam a distribuição de produtos culturais. Tesouros: reapropriações que atualizam conteúdos de objetos reproduzidos, retirando-os de seu local tradicional.

PALAVRAS-CHAVE: mapa; partilha; apropriação; distribuição cultural.

1. Introdução

No momento em que debate-se e ouve-se muito as vozes de sujeitos marginalizados, pensar o espaço a partir de uma perspectiva cultural pode ser uma chave de leitura para situar as margens. A relação que as novas tecnologias mantém com as culturas marginalizadas nos servirá de orientação para investigar novos panoramas discursivos que dêem conta da complexidade da identificação das posições dos sujeitos no campo da cultura.

A partir do diálogo entre a cartografia das mediações da cultura proposta por Jesus Martín-Barbero e a teoria da partilha do sensível de Jacques Rancière o artigo percorrerá três etapas. No primeiro momento abordaremos a partilha do sensível como um mapa que dá a ver a disposição das posições e das competências dos indivíduos. As coordenadas deste mapa terão como base um olhar descentralizado que contemple as margens e a valorização do fluxo comunicacional e do intercâmbio cultural presentes na cartografia de

¹ Trabalho apresentado no GT Imagens e Representações no Audiovisual do VIII Seminário de Alunos de Pós-Graduação em Comunicação da PUC-Rio.

² Mestranda em Comunicação Social pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Orientadora: Vera Lúcia Follain de Figueiredo. Email: maiara.libano@gmail.com



VIII POSCOM
Seminário dos Alunos de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC-Rio
23, 24 e 25 de novembro de 2011

Barbero. Na etapa seguinte discutiremos a interferência da pirataria nas atuais condições de produção e distribuição de bens culturais em ambientes não-virtuais. E, no terceiro estágio serão apresentadas duas experiências de apropriação das novas tecnologias em territórios marginalizados: Nollywood, o cinema nigeriano e o modelo de mercado musical do tecnobrega de Belém do Pará.

2. Mapas

Em *Ofício de cartógrafo*, Jesús Martín-Barbero se propõe a pensar uma nova cartografia, elaborar um mapa a partir das margens, sugerindo um deslocamento do eixo de análise para pensar a América Latina. O espaço a ser cartografado é o das mediações comunicativas da cultura, e a necessidade de se construir um novo mapa passa pelas atuais condições de intercâmbio cultural. O autor ressalta que os novos modos de simbolização e ritualização dos laços sociais encontram-se cada vez mais entrelaçados às redes de comunicação, desterritorializando discursos e solapando fronteiras espaciais e temporais. Desta forma, as perspectivas discursivas da cartografia de Barbero serviriam à construção de

um mapa para indagar a dominação, a produção e o trabalho, mas a partir do outro lado: o das brechas, o do prazer. Um mapa não para a fuga mas para o reconhecimento da situação desde as mediações e os sujeitos, para mudar o lugar a partir do qual se formulam as perguntas, para assumir as margens não como tema, mas como enzima. (2004, p. 18)

A cartografia, como instrumento para prover mapas cognitivos que orientem a percepção do espaço, pode ser uma interessante ferramenta teórica para pensar como ficam os traços de fronteira, de exclusão e pertencimento na atual conjuntura das mediações da comunicação. Como resumiu Maurício Bragança “é através dos olhos do cartógrafo que a paisagem ganha discursividade”³. Outros olhares possibilitam a assunção de novos traços distintivos. A mobilidade do universo simbólico ganha outras significações a partir das

³ Cartografias latino-americanas: fronteiras midiáticas de um continente em construção. Compós, 2011



VIII POSCOM
Seminário dos Alunos de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC-Rio
23, 24 e 25 de novembro de 2011

reapropriações e traduções no campo da cultura. A digitalização dos conteúdos e uma economia de redes geram mudanças nos horizontes discursivos,

pois o lugar da cultura na sociedade muda quando a mediação tecnológica da comunicação deixa de ser meramente instrumental para se converter em estrutural: a tecnologia remete hoje não à novidade de alguns aparelhos mas a novos modos de percepção e de linguagem, a novas sensibilidades e escritas, à mutação cultural que implica a associação do novo modo de produzir com um novo modo de comunicar que converte o conhecimento em uma força produtiva direta. (2004, p.228)

Barbero ao destacar que as tecnologias de comunicação passam a funcionar como mediação estrutural e não apenas instrumental, ou seja, executando papel fundamental na organização do campo da cultura, valoriza o fluxo comunicacional e a descentralização com o objetivo de mapear um outro espaço, capaz de prover diferentes formas de partilha. O termo partilha é usado aqui no sentido dado pelo filósofo francês Jacques Rancière.

De acordo com este teórico, partilha é uma palavra que abriga dois sentidos, o que é comum, compartilhado e o que é dividido, segmentado. Seu conceito de *partilha do sensível* designa aquilo que faz ver, concomitantemente, a existência de um plano comum sensível e espaço-temporal das práticas e dos discursos, e a segmentação desse comum em partes definidas. No que diz respeito ao plano comum, é necessário compreendê-lo em sua singularidade. O comum - não como um campo *a priori*, mas como algo a se constituir de acordo com as formas de sociabilidade - revela traçados que vão demarcar as diferentes experiências com o sensível. Uma partilha do sensível é, portanto, o modo como se determinam as possibilidades estéticas através da relação entre o compartilhamento de um campo comum e sua divisão em segmentos. O existir em sociedade implicaria em haver ocupações determinadas, um “tomar parte”, que seriam as possibilidades de um indivíduo, tendo em vista seu lugar dentro da partilha. Nas palavras do autor:

A partilha do sensível faz ver quem pode tomar parte do comum em função daquilo que faz, do tempo e do espaço em que essa atividade se exerce. Assim, ter esta ou aquela “ocupação” define competências ou incompetências para o comum. Define o fato de ser ou não visível num espaço comum, dotado de palavra comum, etc. (...) É um recorte dos tempos e dos espaços, do visível e do invisível, da palavra e do ruído que define ao mesmo tempo o lugar e o que está em jogo na política como forma de experiência. (2005, p. 16)



VIII POSCOM
Seminário dos Alunos de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC-Rio
23, 24 e 25 de novembro de 2011

Conforme exposto, a noção de partilha considera a existência de um campo comum e de campos segmentados, de competências e incompetências, estas determinações demonstram que existem modos legítimos e não legítimos de ver, de falar, de experimentar algo esteticamente. Neste sentido, há na partilha um juízo de legitimidade que, portanto, tem a capacidade de produzir a visibilidade ou a invisibilidade de algo e de tornar indivíduos competentes ou incompetentes em determinados espaços da partilha. De acordo Ranciere, aí reside o caráter estético da política.

Em sua concepção há na política uma base estética primeira, não no sentido de uma apreensão estética da política, mas no sentido de que essa base sedimenta práticas, lugares e a visibilidade que determinam tanto atividades estéticas quanto políticas. A partir desta base estética da política é que se pode falar em práticas estéticas no sentido em que compreendemos, pois, para Ranciere,

a política ocupa-se do que se vê e do que se pode dizer sobre o que é visto, de quem tem competência para ver e qualidade para dizer, das propriedades do espaço e dos possíveis do tempo. (2005, p. 17)

A existência de uma base estética na política se daria, então, pelo viés da confecção do sensível, fazendo ver quem toma parte de quê na partilha. Mas, a partilha não é algo inabalável, os espaços por ela configurados são passíveis de irrupções. A exemplo disso, Ranciere fala do embaralhamento da partilha promovido pela escrita que

circulando por toda parte, sem saber a quem deve ou não falar, a escrita destrói todo fundamento legítimo da circulação da palavra, da relação entre os efeitos da palavra e as posições dos corpos no espaço comum. (2005, p.17)

Se o advento das técnicas da imprensa legou à escrita esse caráter de livre circulação, o desenvolvimento das tecnologias de reprodução têm garantido também a outros produtos culturais o trânsito por diferentes espaços da partilha, como vêm acontecendo atualmente com obras cinematográficas, fonogramas, softwares e livros.

Ainda que o acesso ao universo das redes digitais não esteja amplamente democratizado, ele têm gerado profundas transformações nas competências e posições dos



VIII POSCOM
Seminário dos Alunos de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC-Rio
23, 24 e 25 de novembro de 2011

sujeitos na partilha do sensível, estejam eles online ou não. A estrutura descentralizada desta nova lógica cultural gera efeitos na distribuição de bens culturais dentro e fora da internet, e abala, sobretudo, a crítica sobre a comunicação.

Associando as teorias de Barbero e Ranciere, interpretaremos a partilha como a paisagem representada pelo mapa. Partiremos da consideração de que o ponto de vista, ou melhor, o lugar de enunciação vai cumprir papel fundamental na arquitetura desta partilha. Ou seja, as competências, as incompetências e as posições dos sujeitos se deslocariam a depender da visão do cartógrafo. Mas, como pensar o terreno da partilha, nas atuais condições de usos desviantes, sob um ponto de vista que contemple as margens?

Barbero sugere que nos voltemos à cartografia, uma metáfora para pensar os novos caminhos a serem percorridos na teoria da comunicação. Nesta cartografia, a ideia é construir “mapas traçados não apenas sobre, mas também a partir das margens” (2004, p.14). A questão levantada pelo teórico é a de que é preciso pensar o lugar de enunciação, no caso, deslocar o eixo de análise de pesquisadores latino-americanos, convocando-os a ver com, ver junto com as populações subalternas. Barbero critica a dependência dos estudos de comunicação latino-americanos a modelos hegemônicos, reprodução de teorias e olhares que o autor considera “fora de lugar”, destituídos de sentido no universo ao qual se propõem inserir. Para o autor, os mapas e os sentidos produzidos por ele mudam na medida em que desloca-se o ponto de observação. Em relação aos estudos da comunicação, é preciso que a análise do campo da cultura se dê a partir dos efeitos que as novas tecnologias e formas de sociabilidade geram na realidade de onde se fala. Logo, é neste sentido de mudança de perspectiva que Barbero quer pensar novas formas de cartografia.

Que a cultura das mídias, hoje, dimensione os espaços culturais possíveis dos sujeitos é ponto pacífico, mas é preciso observar como os tipos de uso diferenciam sobremaneira o significado social de estar conectado à rede. Se as transformações advindas da cultura de redes afetam países de maior poder econômico em função do tempo gasto por suas populações em compartilhamento de arquivos na internet, em países de menor nível econômico o processo não se dará, necessariamente, da mesma maneira. Atualmente, as práticas de remix, colagem, recombinação de conteúdos, o movimento contemporâneo de



VIII POSCOM
Seminário dos Alunos de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC-Rio
23, 24 e 25 de novembro de 2011

contestação do copyright, e diversas outras formas de experiência têm ganhado forte impulso a partir do desenvolvimento da web 2.0. Mas, interessa-nos investigar de que modo essas lógicas de compartilhamento e apropriação têm ganhado densidade e extensão, ultrapassando os limites do mundo virtual e alcançando, inclusive, aqueles que não têm acesso a computadores. A questão que se apresenta é investigar de que modo as possibilidades de usos desviantes típicos da internet interferem nos circuitos informais de distribuição de bens culturais em ambientes não-virtuais. Ou ainda, como esses procedimentos transbordam para lógicas de mercados situados à margem do mercado midiático hegemônico.

A pulverização dessas possibilidades de intervenção no campo cultural através do uso da tecnologia desestrutura as determinações do “tomar parte” na partilha, mencionado por Rancière. O acesso facilitado à reprodução e distribuição de bens culturais, ainda que não desmantele a estrutura do mercado hegemônico, integra indivíduos em novas competências na partilha. A partir do momento em que essas práticas alteram o que é visível e o que é invisível em determinado espaço, elas redesenham o mapa da partilha do sensível, traçando fronteiras culturais moventes e gerando uma cartografia que se move em múltiplas direções.

3. Piratas

Ainda que mantenha traços de mercado e seja controlada por grandes marcas, é inegável a contribuição dada pela internet para a difusão de práticas de apropriação e compartilhamento. Devido ao seu modelo de funcionamento aberto que permite a comunicação de muitos para muitos, as novas tecnologias expandem as possibilidades de circulação de bens culturais, agregando indivíduos não somente ao acesso, mas a possibilidade de distribuir e transformá-los. Essas práticas não surgem mais como sonho vanguardista, mas como operações triviais e de negócio que passam a estar presentes na vida de pessoas de diferentes condições sócio-econômicas. Neste sentido, é preciso destacar a emergência das minorias no reordenamento da partilha num tempo em que a distribuição,



VIII POSCOM
Seminário dos Alunos de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC-Rio
23, 24 e 25 de novembro de 2011

mais do que a produção, apresenta-se como o elo da cadeia produtiva que concede valor aos bens e serviços.

A pirataria é hoje um dos assuntos mais discutidos na mídia, o tema está presente em noticiários de todo tipo e sob diversos ângulos de análise, desde cultura, tecnologia, até política e economia. Se em alguns veículos de comunicação a pirataria é usada como termo pejorativo, em outros é tida como bandeira político-cultural.

A prática da pirataria não é exclusividade de países pobres ou emergentes, de diferentes formas, ela está disseminada por todo o globo⁴. Em âmbito nacional, uma pesquisa realizada pela Fecomércio sobre o consumo de produtos piratas comercializados nas ruas aponta que, contrariamente ao que muito se fala, a escolha por produtos piratas não se restringe à população de menor poder aquisitivo. Inclusive, os dados da pesquisa⁵ indicam que as classes que, atualmente, mais consomem produtos piratas no Brasil são A e B. Enquanto em 2010, essa camada social representava 47% dos consumidores da pirataria, neste ano este percentual pulou para 57%. A pesquisa aponta também que os produtos piratas mais consumidos são os CDs e DVDs.

As possibilidades de download e aquisição de equipamentos de replicação de mídias têm estruturado a gestação de um novo modo de produção e distribuição cultural. Alimentada pelas tecnologias de informação e comunicação, a pirataria vêm gerando abalos nas grandes indústrias de entretenimento através de uma mudança de eixo na produção cultural contemporânea. A pirataria reconfigura a partilha cultural na medida em que empreende um sistema de circulação que conta com diversos pólos de distribuição e, conseqüentemente, com menor nível de mediação.

Enquanto a pirataria que ocorre na rede mundial de computadores é essencialmente (embora não completamente) caracterizada pela ausência de fins lucrativos, o comércio informal de CDs e DVDs piratas nas ruas é uma atividade de mercado. A venda ambulante

⁴ Matéria publicada no Estadão apresenta o relatório da Aliança Internacional de Combate à Pirataria, que através da representação de um “atlas mundial da pirataria”, lista países onde pirataria é mais ativa. Disponível em: <http://www.estadao.com.br/especiais/atlas-mundial-da-pirataria,133561.htm>

⁵ Disponível em: <http://economia.uol.com.br/ultimas-noticias/infomoney/2011/09/19/classes-a-e-b-compram-mais-produtos-piratas-que-d-e-e.jhtm>



VIII POSCOM
Seminário dos Alunos de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC-Rio
23, 24 e 25 de novembro de 2011

de bens culturais piratas não deve ser encarada como uma crítica ou contraposição ao sistema hegemônico, na verdade, consiste num “outro mercado”. Assim como o mercado oficial, o mercado pirata tem como objetivo obter lucros. Através da mimetização de procedimentos do mercado tradicional, o mercado informal busca atender outras demandas e, em consequência, movimenta novos leitores e novas leituras aos bens culturais por ele distribuídos.

Analisando a pirataria realizada nas ruas à luz da teoria da partilha do sensível de Rancière, consideramos que esse “outro mercado”, ainda que não represente um movimento ideológico, manifesta a possibilidade de novas formas de agenciamento e outros arranjos das posições na partilha. A interferência da informalidade no mercado de cultura desestrutura a fixidez das competências, a competência da distribuição cultural se expande para outros antes considerados incompetentes. E, no que se refere à recepção, a pirataria promove também um embaralhamento da partilha. O deslocamento dos circuitos de distribuição alteram as rotas previstas, e neste sentido, alguns bens culturais se tornam visíveis em outros espaços da partilha do sensível.

4. Tesouros

Um exemplo muito revelador de que este novo modelo de produção e distribuição pode ter relações muito mais legítimas com a cultura em que se estabelece é o cinema da Nigéria. Batizado parodisticamente de “Nollywood”, o cinema nigeriano é considerado a terceira maior indústria de produção de cinema do mundo, atrás apenas de Hollywood e Bollywood⁶. O cinema nigeriano é, hoje, a segunda maior fonte de renda para o país, e o mais surpreendente disto é o fato de que praticamente não existem salas de cinema na Nigéria. De acordo com o pesquisador Bruno Magrani de Souza, entre o final dos anos 70 e meados de 2004, não havia nenhuma sala de cinema em funcionamento em toda a Nigéria⁷.

⁶ http://pt.wikipedia.org/wiki/Cinema_da_Nigéria

⁷ SOUZA, Bruno Magrani. *Nollywood: na contramão da onda global*. Disponível em: <http://www.fpa.org.br/o-que-fazemos/editora/teoria-e-debate/edicoes-anteriores/cinema-nollywood-na-contramao-da-onda-globala>



VIII POSCOM
Seminário dos Alunos de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC-Rio
23, 24 e 25 de novembro de 2011

Independente do controle de grandes corporações e sem incentivo governamental, o cinema nigeriano funciona de maneira totalmente informal. Os filmes são produzidos em vídeo e depois de prontos são replicados em DVDs e comercializados nas ruas por meio de vendedores ambulantes. Devido à sua estrutura informal, não se tem ao certo o número de filmes produzidos em Nollywood, mas estima-se que sejam realizados mais de 1.200 produções cinematográficas por ano⁸.

Em consequência do processo rápido e barato de realização, as cópias finais são vendidas a preços acessíveis, em torno de três dólares por DVD⁹. Mas, além de se adequar ao bolso de grande maioria, o cinema de Nollywood é uma força de resgate da cultura nigeriana, põe em cena questões do imaginário nacional, narrativas míticas, o choque das tradições tribais com a modernidade, além de comédias e dramas contemporâneos que denotam a precariedade da vida no país. A identificação do público com os filmes é o principal motor de sucesso. Uma característica importante do cinema de Nollywood é o percentual significativo de filmes realizados em idiomas de diversas etnias da região, como o *iorubá*, *igbo*, e o *hauçá*. A respeito da expressão cultural do cinema nigeriano, a pesquisadora do tema, Françoise Balogun, comenta:

O público nigeriano estava ansioso para ouvir uma língua familiar (...) Havia uma demanda muito grande por imagens nacionais e por histórias que refletissem os problemas locais, como a corrupção, a poligamia, modernidade/tradição, crenças religiosas anacrônicas ou extremamente controladoras e tirania. Nessas circunstâncias, o uso do vídeo era uma vantagem óbvia (BALOGUN, 2007, p. 195).

Outro aspecto interessante é a relação que o cinema nigeriano mantém com a pirataria. Mesmo funcionando na estrutura de distribuição via camelôs, ocorre pirataria em Nollywood. Mas, como os filmes originais são replicados em larga escala e vendidos a preços muito baixos e pelos próprios vendedores de rua, a venda de cópias não originais

⁸ Idem.

⁹ MACEDO, Felipe. Cineclubismo: o modelo Nollywood. Disponível em: <http://diplo.org.br/imprima2345>



VIII POSCOM
Seminário dos Alunos de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC-Rio
23, 24 e 25 de novembro de 2011

não altera muito o rendimento das produções. São encaradas, inclusive, como sinal de sucesso.

No Brasil temos uma experiência similar, no universo da música, ao que ocorre no cinema nigeriano: trata-se do famoso tecnobrega de Belém do Pará. Apoiados nas novas tecnologias de informação, os músicos do tecnobrega reinventaram o mercado fonográfico do estado do Pará. Feitos em pequenos estúdios semi-profissionais ou caseiros, os CDs e DVDs são criados, distribuídos e vendidos, em pouquíssimo tempo, pelas próprias bandas, em suas apresentações, ou, através dos camelôs nas ruas.

O tecnobrega é um estilo musical que nasceu na periferia de Belém, longe das grandes gravadoras e dos meios de comunicação de massa. A música tecnobrega vem, nos últimos anos, conquistando cada vez mais espaço no interior e fora do estado do Pará¹⁰. O gênero tecnobrega é derivado do ritmo brega tradicional, mas se diferencia pela incorporação de batidas eletrônicas, por uma forte relação com a tecnologia e pelo seu processo de produção. O tecnobrega não se resume a um estilo de música. Ele institui um novo modelo de mercado para a produção musical, com padrões de funcionamento diferentes daqueles da indústria formal, baseia-se na produção de baixo custo e na incorporação do comércio informal como principal meio de difusão de conteúdo. As músicas são criadas apenas com o uso de computadores, mais especificamente através do sistema de *sample*, que consiste em softwares (baixados da internet) capazes de manipular sons para criar melodias e efeitos.

Em geral o processo de produção de músicas tecnobregas é bastante simples e rápido. Os cantores em parceria com os DJs criam músicas avulsas nos estúdios caseiros e após a gravação eles mesmo encaminham as músicas para os reprodutores informais (também conhecidos por “pirateiros”) e para as aparelhagens - este é o nome dado às festas que contam grandes equipamentos de som e luz, organizadas por produtores e rádios de tecnobrega. Essas festas funcionam como um grande canal de divulgação do trabalho dos

¹⁰ Nas redes sociais e no canal dedicado à música MTV alguns tecnobregas fazem muito sucesso. Inclusive o prêmio nacional de música VMB, organizado pela MTV, deste ano teve como encerramento o show da cantora tecnobrega Gaby Amarantos também conhecida por Xirley Xarque cantando o sucesso “eu vou samplear, eu vou te roubar”.



VIII POSCOM
Seminário dos Alunos de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC-Rio
23, 24 e 25 de novembro de 2011

artistas e também de pequenos estabelecimentos comerciais que pagam para que os DJs façam *jingles* de propaganda dos seus empreendimentos durante os intervalos da festa.

Se as músicas fizerem sucesso, os artistas são chamados para shows, suas músicas tocam nas rádios e eles conseguem gravar CDs. Por conseguinte, as aparelhagens se tornam conhecidas e gravam coletâneas que também vão para o mercado informal de distribuição, atraindo mais público para os seus shows. Neste circuito, o reproduutor informal substitui as gravadoras no setor da distribuição, reproduzindo CDs e DVDs em larga escala e repassando-os para os camelôs que vão difundir o tecnobrega para dentro e fora do Pará. Por outro lado, são as aparelhagens que conquistam o público, parte sem a qual o sucesso não existiria.

Ainda a respeito do processo de produção do tecnobrega, acrescenta-se que a estrutura e as funções exercidas não são fixas. Para tornar seus projetos viáveis, comumente os agentes envolvidos executam mais de uma função, por exemplo, cantores que também trabalham como camelôs, DJs que cumprem a função de reprodutores de mídias, entre outros casos. Além disso, como o tecnobrega é um modelo de produção essencialmente informal, muitas negociações se dão em torno de trocas de serviços, de modo que os profissionais ajustam suas potencialidades às suas circunstâncias.

5. Considerações finais

Viabilizadas pelo novo fôlego das práticas de referenciação e apropriação advindas da internet, o tecnobrega e o cinema nigeriano representam experiências de um mercado acessível a novos participantes. A facilidade de ingresso ao mercado do tecnobrega incentiva a constante reinvenção e criatividade nas produções musicais, e revigora a cultura local atualizando a música brega. E a produção de filmes em vídeo na Nigéria é uma prova da capacidade de indivíduos marginalizados responderem a situações específicas produzindo sua própria safra audiovisual e adaptando-a às condições locais. Exemplos



VIII POSCOM
Seminário dos Alunos de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC-Rio
23, 24 e 25 de novembro de 2011

como estes demonstram como têm se tornado cada vez mais comum as trocas simbólicas seguirem a dinâmica “periferia – centro”.

As facilidades de produção e distribuição cultural destituem, em certa medida, os tradicionais mediadores da cultura, pois contribuem para uma não-dependência ao grande mercado e para uma renovação do pensamento acerca do lugar que, hoje, se situa a margem. Mas, se o deslocamento das rotas de circulação de produtos culturais produzem novos espaços e novas formas de representação, gerando o embaralhamento da partilha do sensível, descrito por Rancière, não se pode falar de um compartilhamento total e de um esvaziamento da ideia de margem. O próprio conceito de partilha indica que sempre haverá, no campo comum, o compartilhamento e a exclusão. Se hoje o trânsito pela partilha intensifica-se devido ao alcance das novas tecnologias, as fronteiras podem estar nos níveis de leitura, na recepção e nas associações acionadas aos mesmos bens simbólicos por grupos distintos.

A partir da atual conjuntura sócio-cultural e da aproximação entre as ideias de Barbero e Rancière, podemos considerar a partilha como um mapa performático, traçado por intercâmbios, traços que fazem e se desfazem. A representação desta partilha seria um mapa que não contemple a ideia de centro, e que dá a ver trocas e interconexões culturais. Nesta nova cartografia, a orientação se daria menos por traços distintivos de discursos oficiais e mais pelo alcance de interconexões culturais. A posição no campo cultural, ou ainda, na partilha passa a mover-se de acordo com o fluxo de bens culturais.

Referências bibliográficas

- BALOGUN, Françoise. *A explosão da videoeconomia: o caso da Nigéria*. In: MELEIRO, A. (org.). *Cinema no mundo: indústria, política e mercado – África*. São Paulo, Iniciativa Cultural: Escrituras, v. 1, 2007.
- BRAGANÇA, Maurício. *Cartografias latino-americanas: fronteiras midiáticas de um continente em construção*. Compós, 2011. Disponível em: www.compos.org.br_biblioteca_1644
- LEMONS, Ronaldo e Oona Castro. *Tecnobrega: o Pará reinventando o negócio da música*. Fundação Getúlio Vargas. Rio de Janeiro: Editora Aeroplano, 2008.
- MARTÍN-BARBERO, Jesús. *Ofício de cartógrafo: travessias latino-americanas da comunicação na cultura*. Tradução de Fidelina González. São Paulo: Editora Loyola, 2004.
- RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. Tradução de Mônica Costa Netto. São Paulo: Editora 34, 2005.



VIII POSCOM
Seminário dos Alunos de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC-Rio
23, 24 e 25 de novembro de 2011

Foto + vídeo + jornalismo: uma nova forma de testemunhar o mundo¹

Marcelo Barbalho²
Universidade Federal do Rio de Janeiro

RESUMO

As novas câmeras digitais que fazem imagens fixas e também produzem imagens em movimento criaram um novo campo de expressão. Acredita-se que essa simbiose vídeo-fotografia represente não apenas uma inovação estética, explorada particularmente pelo campo artístico, mas uma nova possibilidade aberta à fotografia como veículo de informação. Ao explorar as possibilidades técnicas e estéticas que as cada vez mais sofisticadas câmeras digitais têm oferecido, assim como o maior espaço de difusão de imagens nas edições *on line* de jornais como *O Globo*, fotojornalistas têm produzido trabalhos que apontam para o renascimento de um gênero praticamente extinto na imprensa: o ensaio fotográfico, importante veículo de comunicação no período das revistas ilustradas e que hoje surge renovado ao mesclar fotografia, vídeo e áudio.

PALAVRAS-CHAVE: fotografia; vídeo; jornalismo.

A exemplo de outros períodos da história da fotografia marcados por avanços tecnológicos – como o desenvolvimento da fotografia moderna a partir da conquista do instantâneo fotográfico na segunda metade do século XIX e das câmeras pequenas abastecidas com filmes em rolo nos anos 20 –, as novas câmeras digitais e celulares com câmeras que fazem imagens fixas e também produzem imagens em movimento possibilitaram um novo campo de expressão e uma nova forma de utilização da imagem digital. Fotógrafos profissionais e amadores, além de artistas nem sempre diretamente

¹ Trabalho apresentado no GT Imagens e Representação no Audiovisual do VII Seminário de Alunos de Pós-Graduação em Comunicação da PUC-Rio.

² Doutorando em Comunicação e Cultura Contemporânea pela Universidade Federal do Rio de Janeiro. Orientador: Mauricio Lissovsky. Mestre em Comunicação e Cultura Contemporânea pela Universidade Federal da Bahia, graduado em Jornalismo pela Universidade Gama Filho. Email: marcelobarbalho@uol.com.br.



VIII POSCOM
Seminário dos Alunos de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC-Rio
23, 24 e 25 de novembro de 2011

ligados à fotografia mas conectados à arte contemporânea³, têm experimentado as possibilidades abertas pela intercessão vídeo-fotografia. Ao relacionar-se com o vídeo, a fotografia abre-se a experimentações que a aproxima de outras formas de representação e de novas práticas, convenções e crenças que afetam o modo de confeccionar e fruir imagens. Acredita-se que a intercessão vídeo-fotografia represente não apenas uma inovação estética, explorada particularmente pelo campo artístico, mas uma nova possibilidade de transmissão da mensagem fotográfica.

É justamente neste campo da informação que este artigo se desenvolve. A ideia de fundo é discutir como a relação da fotografia com o vídeo tem modificado o fotojornalismo, seus modos de produção e sua linguagem. Acredita-se que essa simbiose permita abordar de outra forma gêneros presentes na fotografia de imprensa, como o retrato e o *hard news*; promova o *renascimento* do ensaio fotográfico, praticamente extinto com o fim das revistas ilustradas; e contribua para o surgimento de um novo tipo de documentário: o web-documentário. Vislumbra-se ainda uma renovação da profissão do repórter-fotográfico, que deixa de se concentrar unicamente na fotografia para pensar também no vídeo. As câmeras que passam da imagem fixa para a imagem em movimento têm portanto proporcionado ao profissional de imprensa a possibilidade de transitar entre as linguagens da fotografia e do vídeo, abrindo assim um campo interdisciplinar, de superposição.

É possível notar que essas mudanças estão em curso principalmente em edições *on-line* de veículos nacionais (*Folha de S. Paulo* e *O Globo*) e estrangeiros (o francês *Le Monde*, o espanhol *El País* e o americano *The New York Times*) onde profissionais interessados em explorar as possibilidades técnicas e estéticas das cada vez mais sofisticadas câmeras digitais realizam trabalhos que mesclam fotografia, vídeo e áudio. Além disso, é na internet, capaz libertar o fotojornalista da constrição do suporte impresso,

³ Caso exemplar é o fato de que há três anos a Maison Européenne de la Photographie (MEP) desenvolve uma coleção de vídeos em complemento ao seu acervo fotográfico. Esta coleção reúne atualmente cerca de 60 vídeos curtos realizados por artistas de vários países, entre eles a brasileira Cris Bierrenbach. “Numerosos fotógrafos utilizam o vídeo como uma extensão da própria fotografia, como um novo espaço de experimentação e de expressão que, graças à sua plasticidade, lhes permitem uma verdadeira renovação de sua arte”, afirmou o diretor da instituição francesa Jean-Luc Monterosso ao apresentar cinco obras videográficas da MEP presentes na exposição “Eu me desdobro em muitos – a autorrepresentação na fotografia contemporânea”, no Centro Cultural Banco do Brasil (CCBB) do Rio Janeiro, que integrou a programação do FotoRio 2011.



VIII POSCOM
Seminário dos Alunos de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC-Rio
23, 24 e 25 de novembro de 2011

que encontra-se um ambiente apropriado para a difusão desse material jornalístico produzido a partir das novas tecnologias. Este artigo não pretende dar conta de todas essas questões, que fazem parte de uma pesquisa de doutorado recém-iniciada. A proposta aqui é discutir indícios que possam apontar para o renascimento da foto-ensaio, importante veículo de comunicação durante o período das revistas ilustradas e gênero marcante da história do fotojornalismo do século XX.

É razoável pensar que grande parte dessas mudanças acontecem em função de evoluções tecnológicas como o surgimento de câmeras digitais mais sofisticadas, de softwares de pós-produção e da internet banda larga que possibilitam uma nova maneira de produzir, transmitir e receber imagens. “A nova tecnologia não somente se atém a aperfeiçoar a antiga estrutura, mas afeta o fundamento mesmo do sistema fotográfico”. (SOULAGES, 2007, p. 84).

Para André Roullé (2005, p. 26), desde a década de 70 vive-se um processo constante de aperfeiçoamento do dispositivo fotográfico, acompanhado de um declínio regular do valor documental das imagens, devido à dificuldade da fotografia em responder às novas necessidades imagéticas da sociedade contemporânea.

La photographie a été l'un des documents majeurs de la modernité, des différents stades de la société industrielle. Elle est actuellement amplement concurrencée dans cette fonction par d'autres images aux technologies beaucoup plus sophistiquées, incomparablement plus rapides, et surtout mieux adaptées aux fonctionnements et au régime de vérité de la société informationnelle⁴.

Um caminho para a fotografia manter seu papel de destaque na sociedade é oferecido pelas próprias novas tecnologias: unir-se a outras mídias, como o vídeo. Ao discutir o cruzamento entre cinema e vídeo existente desde os anos 70 em experiências realizadas por cineastas como Jean-Luc Godard, Philippe Dubois (2004, p. 177) afirma que é a partir da década de 80 que perdem espaço o discurso ontológico e a ideia de uma

⁴ A fotografia foi um dos documentos primordiais da modernidade, dos diferentes estágios da sociedades industrial. Atualmente, essa sua função está amplamente ameaçada por outras imagens, de tecnologias muito mais sofisticadas, incomparavelmente mais rápidas e, principalmente, mais bem adaptadas aos funcionamentos e ao regime de verdade da sociedade de informação. (tradução nossa).



VIII POSCOM
Seminário dos Alunos de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC-Rio
23, 24 e 25 de novembro de 2011

imagem “pura”, com “especificidades” e “demarcações categóricas”. “É o momento do contrabando, da visão transversal e do pensamento oblíquo”.

Soulages (2007, p. 95) também compartilha da opinião de que atualmente é impossível falar de uma arte visual como se ela pertencesse a um domínio isolado e autônomo: “Com o numérico, a fotografia não pode ser mais pensada isoladamente e em sua pureza; ela está ligada aos outros usos do sistema numérico – música, texto, imagem etc. Hoje o tempo é o da hibridação, das intermédias”. De fato, a imagem digital permite uma exploração – prática e estética – rica e complexa. Vide a conexão vídeo-fotografia que coloca o fotógrafo diante de uma nova linguagem, uma nova plasticidade, uma nova forma de produzir e difundir suas imagens⁵.

Anteriormente, quando usávamos uma máquina fotográfica, era para fotografar. Atualmente, quando utilizo uma máquina numérica – ao menos um aparelho um pouco mais sofisticado, mas encontrável a bom preço em todos os supermercados – tenho um aparelho multifuncional que pode fotografar e realizar vídeos; estou diante de uma escolha: posso fazer uma foto ou vídeo; posso de imediato não fotografar, fazendo outra coisa com a máquina. Tenho essa possibilidade, que é bastante rara na prática da arte. Na realidade, estou diante de dois regimes de imagem completamente diversos: uma imagem fixa e uma imagem em movimento; uma imagem única ou imagens múltiplas; uma imagem autônoma ou imagens dependentes; uma imagem sem som ou uma imagem sonorizada. Posso então ter duas relações muito diversas com a realidade e com a arte. Não é a mesma coisa utilizar uma máquina fotográfica numérica para fotografar e utilizá-la para filmar. O que importa não é tanto a dualidade: mas a escolha possibilidade de articulação das duas possibilidades. (SOULAGES, pp. 86, 87).

Foto + vídeo: um fotojornalismo multiforme

Produzir trabalhos multimídia usando fotografia + vídeo pode representar portanto uma renovação da profissão de fotógrafo. Isso já é visível no caso do repórter-fotográfico, que deixa de se concentrar unicamente na fotografia e passa também a entrevistar seus personagens; captar áudio e imagens em vídeo; e determinar o *temps du regard* que o leitor

⁵ É possível estabelecer certa semelhança com o instantâneo na fotografia moderna, pois as *images à la sauvette* de Henri Cartier-Bresson seriam impossíveis sem a mobilidade e a velocidade de captação oferecidas pela câmera Leica.



VIII POSCOM
Seminário dos Alunos de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC-Rio
23, 24 e 25 de novembro de 2011

terá para examinar suas imagens. É preciso ainda dominar *softwares* específicos para editar/montar esse material que será veiculado em mídias como a internet. Soulages (2007, p. 81) informa inclusive que “certos fotógrafos ingleses abandonaram a palavra *photography* em proveito da palavra *imagem* (*to make image*)”. Isso porque expandem seus conhecimentos para além dos mecanismos da câmera e da linguagem fotográfica. Em resumo, os fotógrafos, dos mais novos aos mais experientes, precisam saber mais do que simplesmente fotografar.

“A maneira de mostrar a notícia se transformou e se modificará cada vez mais, tanto pela evolução do *hardware* quanto pelo surgimento de novos *softwares* cada vez mais particulares”, afirma François Soulages (2008, p. 96). Na opinião dele, a tecnologia digital permite à fotografia experimentar uma “possibilidade surpreendente que é a sua colocação em rede: nós passamos da imagem fotográfica à tela fotográfica, mais precisamente à tela fotográfica intermediária e interativa”.

Jornais tradicionais costumam disponibilizar em suas edições *on-line* o jornalismo produzido a partir da junção entre vídeo e fotografia, embora pareça ainda não ser um produto rentável. Em *O Globo*, por exemplo, há uma área denominada “Multimídia”. É sob essa rubrica que o veículo abriga as seções de vídeo, fotografia e áudio. Apesar de um sistema de busca que funciona a partir da data de produção e/ou editoria (*País, Cultura, Moda...*), a área de vídeo é um emaranhado onde estão armazenados mais de 1,2 mil arquivos produzidos por leitores, repórteres de texto (com câmeras compactas ou aparelhos de celular) e fotógrafos do *staff* da empresa que praticam fotojornalismo mesclando fotografia e vídeo.

É importante ainda notar que mesmo entre os vídeos realizados pelos fotojornalistas há diferentes categorias – *hard news*, retrato, foto-ensaio – que variam de acordo com suas predileções temáticas, estéticas e metodológicas de abordagem do assunto. Em certa medida, o modo como esses fotógrafos fotografam é o modo como utilizam o vídeo. A seguir são apresentados trabalhos de Cezar Loureiro, Leonardo Aversa e Gustavo Pellizzon, profissionais de diferentes gerações que trabalham no jornal carioca.



VIII POSCOM
Seminário dos Alunos de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC-Rio
23, 24 e 25 de novembro de 2011

Habitado à linguagem *hard news* da editoria *Rio*, Loureiro faz com o vídeo o mesmo que faz com a fotografia: registra de forma direta os fatos ocorridos no calor dos acontecimentos, postura clássica de um repórter fotográfico. Essa abordagem mais factual e urgente da realidade aproxima o fotógrafo da linguagem televisiva – a *Folha de S. Paulo* explora essa ideia, tendo criado inclusive a *TV Folha*. Um exemplo está no vídeo que mostra a festa da torcida vascaína no saguão do aeroporto Santos Dumont enquanto espera a chegada da equipe que na véspera havia conquistado a Copa do Brasil⁶. Loureiro escolhe um modo “objetivo”, mais próximo possível do “real”, para testemunhar a cena. Está mais preocupado em usar a câmera para filmar a ação dos torcedores do que com a qualidade formal do vídeo. O material bruto é editado, mas não pelo fotógrafo.

Com trinta anos de imagem fixa, Loureiro é um caso sintomático da necessidade que fotojornalistas de linhagem tradicional – da escola da fotografia única que busca sintetizar o tema – têm sentido em adaptar-se às exigências do mercado determinadas pelas novas tecnologias. É possível até mesmo imaginar que num futuro próximo o repórter-fotográfico em vez de captar o momento decisivo no centro da ação poderá realizar um vídeo de qualidade suficiente para extrair o *frame* que será publicado no jornal. Será a morte do momento decisivo?

Com o numérico estaríamos diante de uma nova relação com o tempo ou face a uma relação com um tempo novo? O tempo numérico não é mais o do momento decisivo, mas um tempo portador de múltiplos. Cartier-Bresson morreu. Neste tempo novo não estamos mais à procura da unicidade, mas interessados nas multiplicidades. Jogamos com a colocação desse fluxo de multiplicidades. Não estamos mais em uma lógica do estável, mas do fluxo [...]. Não estamos mais na ordem real do tempo, mas nos anéis possíveis do tempo, não mais na ordem do singular, mas nos caracóis do plural. Estamos diante de algo que teve um antes e um depois, sem este ser um tipo de retorno, com um encadeamento fixo possível diante de um passado, algo que não nos enviaria a um real, mas a um possível. Estamos diante de uma nova cultura, de uma nova aproximação da imagem. Essa mudança [...] nos leva a uma outra lógica: não podemos mais comparar uma imagem única na ordem do tempo de uma lógica estável com as imagens tomadas nos laços do tempo e nos anéis dos fluxos. (SOULAGES, 2008, p. 89).

⁶ A volta dos campeões está disponível no site de O Globo no endereço <http://oglobo.globo.com/esportes/video/2011/23554/default.asp>



VIII POSCOM
Seminário dos Alunos de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC-Rio
23, 24 e 25 de novembro de 2011

Aversa transfere para o vídeo sua experiência de fotografar há vinte anos para a área de cultura de *O Globo*. Ele produz retratos em vídeos em que a inspiração é a fixidez da imagem fotográfica. É possível perceber essa forte conexão com a fotografia nos dez vídeos curtos – duração média de um minuto e meio – que o fotógrafo fez por ocasião da XV Bienal Internacional do Livro, em setembro deste ano⁷. Esta série mostra escritores, poetas, atores e músicos como Chico Buarque, Chacal e Alice Sant'Anna lendo trechos de autores consagrados como João Cabral de Melo Neto, Jorge Amado e Luís Fernando Veríssimo. Sempre presa a um tripé, a câmera *passeia* lentamente pelo cenário até fixar-se num enquadramento – embora às vezes seja direcionada desde o início para o retratado.

O personagem é levado a posar para a câmera. É uma pose quase tão extensa como a exigida nos primórdios da fotografia devido ao longo tempo de exposição necessário para fixar sobre uma placa de vidro ou metal a imagem do retratado diante da câmera. A diferença é que a pose exigida por Aversa não é um imperativo da técnica, mas uma escolha, uma opção do fotógrafo, que faz a cena durar diante dos olhos do espectador. A ostensiva imobilidade do retratado leva o leitor a pensar que está diante de uma fotografia até que de repente “a foto se move”⁸, provocando surpresa e encantamento.

As imagens – em preto & branco e repletas de um silêncio que só é quebrado quando os retratados passam a ler trechos de livros – remetem tanto ao século XIX quanto à produção contemporânea de artistas como Robert Wilson, autor de uma série de *video portraits*, e os do coletivo paulista Cia de Foto (*Longa exposição*). Este artifício também é observado no trabalho de cineastas, entre eles Walter Salles (vide a cena final de *Diários de motocicleta*).

Considerado um dos fotojornalistas pioneiros no Brasil na utilização da fotografia associada ao vídeo, internet e programas de processamento e edição de imagem – em setembro passado foi um dos convidados do festival de fotografia *Paraty in Foco* para falar sobre o “novo fotojornalismo” –, Pellizzon tem preocupação constante com a

⁷ Os vídeos estão disponíveis no site de *O Globo* no seguinte endereço: <http://oglobo.globo.com/multimedia/resultado.asp?editoria=&tipo=V&plvchave=&p=31>

⁸ A tirada “a fotografia que se move” é do professor do Programa de Pós-Graduação da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro (ECO-UFRJ) Mauricio Lissovsky ao referir às “figuras intermediáticas” criadas pelas modernas câmeras digitais.



VIII POSCOM
Seminário dos Alunos de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC-Rio
23, 24 e 25 de novembro de 2011

experimentação, a pesquisa e a inovação. O jovem fotógrafo, que há dois anos atua em *O Globo*, tem ganhado destaque no cenário nacional devido a sua produção independente e ao fotojornalismo parte vídeo, parte fotografia praticado na versão *on line* do diário carioca.⁹ Ao mesmo tempo parece inspirar-se na tradição do fotojornalismo moderno para realizar reportagens fotográficas que exigem tempo para um aprofundamento maior do tema¹⁰.

Em *A superação de um lutador: Minotauro*¹¹, Pellizzon acompanha durante dois meses o treinamento do brasileiro Rodrigo Nogueira para a luta contra o americano Brendan Schaub pelo título da categoria peso pesado do Ultimate Fighting Championship (UFC) em agosto deste ano no Rio de Janeiro. O trabalho mescla fotografia, vídeo e áudio – há entrevistas com o atleta, sua fisioterapeuta Ângela Côrtes e seu preparador físico Flávio Pavanelli; além do som ambiente da academia (socos, gemidos e trechos de conversas entre o lutador e seus auxiliares) e uma trilha sonora construída a partir de fragmentos de *hard core*, gênero musical que evoca o universo do UFC.

O resultado é um vídeo-foto-ensaio que transmite a atmosfera agressiva típica das lutas de vale-tudo ao mesmo tempo que mostra o processo doloroso de preparação física de Minotauro – ele recuperava-se de uma grave contusão que quase o afastou definitivamente dos ringues. A narrativa é baseada numa sequência lógica das ações, acompanhada por um certo didatismo instaurado pelo autor a partir das falas dos entrevistados. Elas ancoram as imagens fotográficas e videográficas que surgem na tela auxiliando o espectador a fazer conexões entre os fatos e compreender as ações dos personagens.

Pellizzon utiliza um processo semelhante ao da montagem cinematográfica para transformar os cerca de dois mil arquivos de fotografia e vídeo (com áudio) em um vídeo-

⁹ *Flamengo*, realizado durante a partida contra o Grêmio que deu ao clube carioca o título de campeão brasileiro de 2009, foi selecionado para a exposição *Geração 00 – a nova fotografia brasileira*, exibida este ano no Sesc Belenzinho, em São Paulo, que apresentou fotografias produzidas na primeira década do século XXI no país. Em 2010, Pellizzon exibiu o vídeo-foto-ensaio *Eco-Barreiras* – trabalho independente sobre um muro que o governo do Estado do Rio construiu no Morro Santa Marta, na zona sul da capital – no II Encontro de Coletivos Fotográficos de Países Ibero-Americanos, em Madrid, Espanha.

¹⁰ Essa postura também está muito próxima da adotada por fotógrafos do *Le Monde*. A versão *on line* do jornal francês dá destaque para a produção que explora o cruzamento entre vídeo e fotografia. Os *webdocumentaires*, como são chamados pelo *Le Monde* esses trabalhos multimídia, são extremamente bem elaborados (oferecem inclusive a possibilidade de o leitor *navegar* na obra) e abordam temas que estão fora da pauta do dia a dia. O trabalho de Pellizzon também é influenciado por um tipo de fotojornalismo praticado por agências internacionais como *MediaStorm* e *VII*.

¹¹ *A superação de um lutador: Minotauro* está disponível no site de *O Globo* no endereço <http://oglobo.globo.com/esportes/ufc-rio/video/2011/24132/default.asp>



VIII POSCOM
Seminário dos Alunos de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC-Rio
23, 24 e 25 de novembro de 2011

foto-ensaio de 5 minutos e 28 segundos. O autor se preocupa com a duração dos planos e o tempo que o leitor terá para fruir cada uma das cerca de cem fotografias que se alternam com cenas em movimento. Se algumas passam rápido demais, outras permanecem mais tempo na tela, permitindo um “mergulho na imagem”. É sem dúvida uma outra forma de relacionar-se com a imagem fotográfica.

Apesar de explorar as possibilidades abertas pela modernas câmeras fotográficas, pelos *softwares* de pós-produção e pela internet como canal de difusão de imagens, a base do trabalho do fotógrafo de *O Globo* está na fotografia moderna, mais precisamente no foto-ensaio veiculado em revistas ilustradas como *Picture Post*, *Life*, *Vu* e *O Cruzeiro*¹². A essência da fotorreportagem – contar uma história a partir de um conjunto de imagens que constituam uma narrativa compreensível para o grande público – é visível na obra de Pellizzon. Da mesma forma ele procura adotar o método de trabalho do repórter-fotográfico moderno, que exige tempo para envolver-se com uma única temática a fim de trata-la em profundidade em várias páginas.

Spanish village (figura 1), ensaio de W. Eugene Smith publicado pela americana *Life* em 1951, é exemplar do êxito da fotografia nas revistas ilustradas e do envolvimento do fotógrafo moderno com o tema – neste caso um povoado espanhol durante o regime do general Franco. Durante dois meses, Smith percorreu o interior da Espanha em busca de uma localidade capaz de possibilitar uma crítica “à pobreza e ao medo instaurados pelo governo fascista de Franco”. Escolheu Deleitosa, onde viveu durante um ano num relacionamento intenso com os moradores e o ritmo do lugar. Para o fotógrafo, a imersão

¹² O fotojornalismo moderno nasceu na Alemanha do pós-Grande Guerra e na década de 30 foi levado para outros países da Europa e para os Estados Unidos por editores e fotógrafos que deixaram o país após a ascensão do nazismo ao poder. A reportagem fotográfica era a base das revistas ilustradas, como *Life* e *Vu*, que privilegiavam a imagem em detrimento do texto, às vezes reduzido a pequenas legendas. No Brasil, o ensaio fotográfico produzido por autores como José Medeiros e Jean Manzon ganha destaque nas páginas de *O Cruzeiro*. Sousa (2000, p. 152) relaciona o fim desse importante veículo de comunicação a dois fatores: “diminuição do interesse do público face à ação e emoção superiores do espetáculo televisivo e problemas econômicos ligados quer ao aumento dos custos de produção e distribuição quer ao desvio dos investimentos publicitários para a TV”.

total no contexto social onde o assunto se desenvolvia era condição *sine qua non* para seu trabalho. (SOUSA, 2000, p 136).



Figura 1: *Spanish Village*, Smith, 1951
Fonte: HILL, 1998, pp. 326, 327, 328

A fotorreportagem trazia dezessete fotografias que ocupavam dez páginas da revista e apresentavam registros íntimos do cotidiano da aldeia espanhola. O sucesso de público levou a direção da revista a publicar um caderno especial com as melhores imagens de



VIII POSCOM
Seminário dos Alunos de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC-Rio
23, 24 e 25 de novembro de 2011

Spanish village. As características estéticas da obra de Smith estavam de acordo com o estilo moderno: tomada frontal, luminosidade, nitidez e legibilidade do tema. Olivier Lugon (2001, p. 121) considera que esses aspectos plásticos conferem ao documental moderno uma simplicidade formal, que “longe de ser uma não-forma, pode ser estudada como uma soma de opções de ordem estética”. “Cette simplicité n’était d’ailleurs pas conçue, en général, comme un synonyme de pauvreté formelle et une source de monotonie, mais au contraire comme l’incarnation d’une qualité nouvelle”.¹³

A análise visual de Lugon possibilita um contraponto patente ao vídeo-foto-ensaio de Pellizzon, cuja plasticidade privilegia imagens desfocadas, borradas e cortadas de forma radical pelo limite da moldura. O borrão, característico de objetos em movimento registrados com baixas velocidades de obturação, é perceptível nas fotografias em que Minotauro está em ação no ringue. Elas são exibidas quadro a quadro a partir da técnica de *stop motion*, o que contribuiu ainda mais para a exacerbação da noção de agilidade e rapidez dos golpes do lutador.

Apesar da discrepância estética entre a fotorreportagem e o vídeo-foto-ensaio é possível notar uma aproximação fundamental entre eles: a ideia de contar uma história a partir de um conjunto de fotos é a estrutura de ambos. A diferença é que as fotografias, acompanhadas anteriormente apenas de pequenos textos e legendas e inseridas em um projeto gráfico compatível com a proposta do foto-ensaio nas revistas ilustradas, aparecem no jornalismo *on line* intercaladas a imagens de vídeo e áudio. Isso torna a reportagem fotográfica contemporânea mais complexa e multiforme, uma espécie de objeto multimídia. Estamos portanto mais uma vez diante de um novo fotojornalismo? De novos olhares, novas possibilidades, novas imagens? Enfim, de uma nova linguagem, de uma nova estética? De uma “nova condição móvel da fotografia?”, como diz Mauricio Lissovsky (2011, p. 13). O panorama que tudo isso projeta para o futuro ainda parece impreciso. Mas uma coisa é certa: as tecnologias digitais e as redes informáticas contribuíram para derrubar definitivamente as barreiras entre dispositivos e linguagens.

¹³ Essa simplicidade não era aliás concebida, geralmente, como um sinônimo de pobreza formal e uma fonte de monotonia, mas ao contrário como a encarnação de uma nova qualidade. (Tradução nossa).



VIII POSCOM
Seminário dos Alunos de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC-Rio
23, 24 e 25 de novembro de 2011

REFERÊNCIAS

DUBOIS, Philippe. *Cinema, vídeo, Godard*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

HILL, John T. Major essays, 'Life' magazine. In: *W. Eugene Smith: photographs/1934-1975*. Nova Iorque: Harry N. Abrams, 1998.

LISSOVSKY, Mauricio. *O elo perdido da fotografia*. Texto ainda não publicado. 2011.

LUGON, Olivier. *Le style documentaire: d'August Sander à Walker Evans (1920-1945)*. Paris: Éditions Macula, 2001.

ROUILLÉ, André. *La Photographie. Entre document et art contemporain*. Paris: Gallimard, 2005.

SOULAGES, François. *A revolução paradigmática da fotografia numérica*. São Paulo: ARS-USP (vol. 5 número 9), 2007.

SOUSA, Jorge Pedro. *Uma história crítica do fotojornalismo ocidental*. Chapecó: Editora Grifos/Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2000.



Imagens que viajam, memórias que se dispersam¹

Elane Abreu²

Universidade Federal do Rio de Janeiro

RESUMO

A artista Paula Trope tem desenvolvido trabalhos que surgem de situações de encontro: seja da artista com seus fotografados, seja de crianças de países diferentes, seja dos exilados com suas memórias da terra de origem. No universo de imagens *pinhole* sugerido pela artista, a fotografia opera como elo entre lugares, tempos e personagens, proporcionando trocas de experiências que rompem fronteiras espaço-temporais. Neste ensaio, proponho uma leitura das obras *Traslados* (1996/1998) e *Exílios* (2006/2007), conduzida pela questão: como tempo, lugar e imagem dialogam e potencializam rastros de memória?

PALAVRAS-CHAVE: imagem; fotografia; viagem; memória; infância.

Introdução

Precariedade, duração e imprevisibilidade são atributos que se ligam aos registros visuais realizados em *pinhole*³. Esses mesmos atributos se relacionam à memória quando a pensamos como formação precária, inconclusa, arruinada e dispersa. Por meio de suas criações, imagem, viagem e memória são trabalhados por Paula Trope de forma a romper barreiras espaço-temporais. Destaco, aqui, *Traslados* e *Exílios* como obras que adotam a imagem (e de forma enfática, a fotografia) em sua dimensão de elo, mediação entre tempos, lugares e personagens. Elo que não só atravessa fronteiras físicas e culturais, mas também impulsiona encontros imaginativos. As duas obras articulam formas de lidar com o tempo e seus deslocamentos, seja na espessura das imagens, seja nos personagens da criança e do exilado – que, em terras distintas, projetam suas imagens. Dividi este ensaio em duas partes, cada parte apresentando um conjunto de proposições identificadas nas obras: *Viagem e exílio* e *Fotografia e rastros de memória*.

¹ Trabalho apresentado no GT Imagens e Representações no Audiovisual do VIII Seminário de Alunos de Pós-Graduação em Comunicação da PUC-Rio.

² Doutoranda da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro (ECO/UFRJ). Orientadora: Beatriz Jaguaribe. Mestre em Comunicação pela UFPE e especialista em Teorias da Comunicação e da Imagem pela UFC. E-mail: elaneabreu@gmail.com

³ Em português, “buraco de alfinete”. Refere-se a uma câmera artesanal cuja entrada de luz se dá por um minúsculo orifício; não possui lente.



VIII POSCOM
Seminário dos Alunos de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC-Rio
23, 24 e 25 de novembro de 2011

*Traslados*⁴, trabalho realizado com crianças brasileiras e cubanas, consistiu na troca de fotografias entre elas. Paula, por ocasião da Sexta Bienal de Havana, em 1997, promoveu o intercâmbio de imagens *pinhole*, no qual a fotografia de cada criança brasileira que compôs o trabalho iria se destinar a uma criança cubana. Por sua vez, a criança cubana que escolhesse a fotografia de uma criança brasileira, destinaria uma fotografia de si à criança brasileira escolhida. Dessa maneira, construções do “eu” e do “outro” atuaram numa troca de imagens lúdica e imprevisível, na qual a distância toma forma de um diálogo cheio de expectativas de futuro.

Exílios, obra mais recente (2006/2007), por outro lado, busca resgatar a experiência de poloneses exilados no Brasil. Além de não perder de vista a relação dialógica, trabalha mais fortemente o tema da memória e das imagens como relíquias dos exilados, sejam elas mentais ou em forma de fotografias que os retratem quando crianças ou mais jovens. O tempo ali se apresenta nos gestos de mostrar e falar dos personagens, que desencadeiam uma série de lembranças de infância, de família, de exílio, do contexto da Segunda Guerra e do Brasil. Paula optou pelas linguagens da fotografia e do vídeo. O resultado são imagens turvas, pouco nítidas, de estética precária, assim como é a formação inconclusa e dispersa de nossa memória.

Parte 1: Viagem e exílio

Viajar implica em perceber, no ato de deslocar-se, o estranhamento de si e do mundo. “O viajante reconhece o pouco que é seu descobrindo o muito que não teve e que não terá” (CALVINO, 2003, p. 29). Deslocar-se é um ato que imprime movimento, tanto ao que viaja quanto ao que se exila. O deslocamento de quem é apenas viajante, porém, pode ser livre, aberto para tomar rumos diversos ou mesmo retornar a qualquer momento de onde partiu. Já o exilado viaja sob o signo da contrariedade. Exilar-se lida com uma ruptura necessária com a terra de origem para buscar refúgio em uma nova terra; é retirar-se com o contrato tácito de um dia, talvez, religar-se. *Traslados* lida com o deslocamento do viajante, diferentemente do que acontece com os personagens de *Exílios*. Nas duas obras, estão em

⁴ Foi também objeto da dissertação de Paula Trope no curso de Mestrado em Imagem e Som na ECA-USP, em 1999.



VIII POSCOM
Seminário dos Alunos de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC-Rio
23, 24 e 25 de novembro de 2011

jogo duas maneiras de lidar com o tempo e o espaço, com as fronteiras simbólicas e o desejo de retorno.

Paula Trope, em *Traslados*, viaja para Havana como mensageira da sua terra de origem. Com ela, carrega fotografias das crianças brasileiras com o fim de intercâmbio imagético-poético com crianças cubanas, ou seja, há uma missão de envio e de retorno, na qual um encontro subjetivo é projetado. Havana, neste sentido, é terra de passagem, lugar que possibilita a troca, o “jogo” de conexões, iniciado no Brasil⁵, de onde partiu e levou as imagens das crianças para essa interação. A artista aciona um encontro que tem a fotografia como língua comum, expressão que independe de diferenças culturais. Também entra em jogo a possibilidade de um reconhecimento mútuo, de expectativas sobre o “outro”, de ligação para além de limites físicos. Opera, no lugar da distância, a construção de um elo que existe na força do contato com as imagens.

A troca entre Brasil e Cuba instaurada em *Traslados* por Paula é o que diferencia a sua experiência de viagem da do viajante comum, cujo corpo se move passivamente, deslocando-se anestesiado pelo espaço e vivendo uma “experiência narcótica” (SENNET, 2001). De maneira diversa, a viagem de Paula carrega o gérmen de um encontro, que se multiplicará, nos olhos dos que experimentam as imagens de *Traslados*. As crianças que figuram nas fotografias, num aspecto denso, turvo e prenhe de tempo, proporcionado pela duração da captura em *pinhole*, olham-nos, querem reconhecer-nos. Assumimos também o papel de destinatários dessas imagens, uma vez que somos envolvidos por suas expressões, querendo identificar que afeto elas dirigem aos seus correspondentes. Ao posarem, entregam-se ao tempo da imagem, ao deslocamento que está porvir, à viagem rumo ao encontro do “outro”.

A série é exposta em dípticos⁶, cada um contendo a fotografia da criança ou do grupo de crianças brasileiras ao lado das fotografias das crianças cubanas, compondo duplas de “trocas”. E se, como falamos, as fotografias proporcionam elos transoceânicos entre as crianças, por outro lado, ao vermos os dípticos, assumimos também esse papel de

⁵ No, Brasil, as fotografias foram realizadas nas cidades do Rio de Janeiro e São Paulo (TROPE, 2004).

⁶ Ao todo, a série conta com um conjunto 21 dípticos fotográficos (21 “foto-mensagens”), em grandes formatos. As fotografias captadas no Brasil foram feitas em cores e as captadas em Cuba em preto e branco.



VIII POSCOM
Seminário dos Alunos de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC-Rio
23, 24 e 25 de novembro de 2011

criação de elos, como se as estivéssemos olhando uma de frente para outra. Ao captar essas cenas, a câmera de orifício-viajante de Paula, utilizada neste trabalho, guarda este segredo, o de aproximar o distante, o de retribuir o olhar. Nesse sentido, o “narrador viajante”, aquele que traz de longe histórias para contar (BENJAMIN, 1994), deixa sua marca comunicante nesta obra de Paula.



Figura 1: Díptico da série *Traslados*, Brasil – Cuba – Paula Trope (1996/1998)

De outra maneira, narrar histórias, externando lembranças que são trazidas da pátria originária, em um tempo lá vivido, no passado que afeta o presente, é o que fazem os personagens de *Exílios*⁷. Essa pátria distante trazida à tona na obra é a Polônia, nas imagens e na voz de seus refugiados residentes no Rio de Janeiro. Tendo caráter instalativo, fotografia e vídeo em *Exílios* somam recursos visuais que oferecem ao expectador fortes perspectivas do que na obra é contado. Fotografias em cores, nítidas, feitas com câmera *Speed Graphic 6x9*⁸, contêm em seu primeiro plano as mãos dos poloneses segurando um objeto que lhes lembrem a terra natal – em muitas das imagens, esse objeto é uma fotografia. Outras apresentam lugares marcantes da infância na Polônia. Nos vídeos, temos a presença da voz dos próprios poloneses, falando, diante da câmera de Paula, sobre suas vivências. O registro é precário, no qual pouco conseguimos identificar detalhes do rosto de quem fala, dada a falta de foco e nitidez. É na câmera de vídeo analógica (*High-8*) que, dessa vez, Paula incorpora a ausência da parte ótica característica da técnica *pinhole*. Apenas um pequeno orifício de entrada de luz, formando uma “bolha”⁹, traz para nós

⁷ *Exílios* foi exposta primeiramente em Varsóvia, em praça pública. Depois foi para o Rio de Janeiro.

⁸ Câmera fotográfica dos anos 40.

⁹ Termo utilizado por Paulo Herkenhoff (2007), para falar do registro precário da câmera: “Envolto em halo escuro, surge um nublado ambiente em bolha”.



VIII POSCOM
Seminário dos Alunos de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC-Rio
23, 24 e 25 de novembro de 2011

imagens de aspecto opaco, nebuloso, com movimentos prolongados, tal como seria o desejo de uma imagem que resiste ao tempo e pede para sobreviver.

Deixar a Polônia e viajar para o Rio de Janeiro foi a solução para muitos poloneses que, ao terem suas vidas em risco em tempos de genocídio nazista e de condições desfavoráveis de permanência na própria terra, fugiram da perseguição que lhes impunha o contexto da guerra no início do século XX. Sobreviver, verbo propulsor do exílio, do desterro. E é nesse sentido que a viagem do exilado traz consigo o peso da partida, da ruptura violenta e involuntária com o lugar. Chegar a uma nova terra com o fim de refúgio, retiro, não é aceitá-la de imediato como casa, mas, sim, como lugar temporário até o momento de retorno. É chegar de forma incompleta, inadaptável, carregando no âmago o afeto pelo outrora, o desejo por restabelecimento de vínculo. Os depoimentos dos poloneses em *Exílios* apontam marcas dessa adaptação incompleta: lembranças de família, saudade do que não pôde acontecer, expressões pronunciadas na língua materna. Sentimentos que adentram a brecha, a fenda vivida entre Brasil e Polônia. Ao falarem, as senhoras e os senhores, já com idade avançada, sentados nos sofás ou cadeiras de suas casas, expõem momentos de suas histórias que pareciam, até então, adormecidos, mas que se reanimam no presente da memória.



Figura 2: Vídeo da instalação *Exílios* (imagem de registro) – Paula Trope (2006/2007)

Os testemunhos que ouvimos em *Exílios* – obra de Paula na qual a oralidade é aguçada e se destaca em relação à imagem desbotada e pouco nítida do vídeo – também trazem à tona vivências traumáticas: violência brutal no período do nazismo, fuga da morte, decisão de deixar a terra. O Brasil se apresenta nos depoimentos como terra que, com o passar do tempo, foi adotada afetivamente pelos poloneses. De uma viagem que ocorreu



VIII POSCOM
Seminário dos Alunos de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC-Rio
23, 24 e 25 de novembro de 2011

sob o signo da contrariedade, chegamos à terra que se tornou estadia definitiva deles. É nessa mutação, inerente também à condição do imigrante, que o exilado parece equilibrar a dor da partida, aceitando a nova terra como sua. Contudo, diria que essa adaptação, ainda que temporalmente realizada, não se faz completa. O exilado habita a confluência de dois mundos. Há um repertório de vivências da Polônia, que ocorreram no pretérito, convivendo com o presente, no Brasil. Algumas delas conseguem ser verbalizadas nos vídeos de *Exílios*. Já outras habitam o hiato, o entre, da terra pretérita com a terra de agora. Este interstício, por vezes, é expresso em silêncios reticentes que surgem ao longo dos depoimentos. Silêncios de quem viaja, tentando religar tempos, unir territórios.

Parte 2: Fotografia e rastros de memória

Por meio de fotografias, presente, passado e projeções de futuro se conectam e se reconstróem em *Traslados* e *Exílios*. Paula Trope mantém com seus fotografados uma relação que vai além do momento de pose: há um “antes”, no qual a interação com o fotografado se desenvolve e a parceria na construção das imagens se estabelece; e um “depois”, quando as imagens realizadas são selecionadas em parceria¹⁰ e chegam ao público. Ocorre, com essa colaboração, um processo criativo que não se centraliza em Paula, mas na via de mão-dupla constituída pelo intercâmbio de ideias. As fotografias surgem de um encontro discursivo e colaborativo, marcado também pela própria maneira como a artista inclui o aparelho fotográfico artesanal. As crianças, principalmente, adentram o mundo lúdico das fotografias *pinhole*, inscrevendo-se no tempo e no espaço do seu acontecimento. Como pensar essa inserção do humano e do tempo nas imagens de Paula?

Em *Traslados*, os rastros e borrados das imagens *pinhole* aludem a uma duração. As crianças, seus objetos e o ambiente onde estão adentram o espaço fotográfico de modo que parecem espalhareм “frêmitos do tempo”. As imagens trêmulas figuram um tempo sem

¹⁰ Em seu trabalho *Sem simpatia* (2004/2005), realizado com os meninos do Morro do Pereirão (Rio de Janeiro), por exemplo, o próprio nome da obra registra a escolha dos fotografados. Foram os meninos que nomearam a série. “Sem simpatia”, na comunidade onde vivem, quer dizer “com amizade”. Informações obtidas em palestra da artista no Centro Cultural Midrash, no Rio de Janeiro, em 17 de maio de 2011.



VIII POSCOM
Seminário dos Alunos de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC-Rio
23, 24 e 25 de novembro de 2011

pressa. Aproximando essa experiência da artista ao que Dubois (2004, p.241) propõe sobre a inscrição do movimento nas imagens fixas, destacamos que essa vibração é uma figuração do “movimento como vestígio, como traço, como rastro no visível de um tempo durativo (que ‘não se apressa’)”. Esse efeito/figuração do rastro do tempo, dentre outros aspectos, é trabalhado conforme possibilidades do aparelho e a intervenção do fotógrafo. As escolhas partem dessa interação corpo-máquina. No caso das câmeras artesanais, nas quais inexiste um visor para enquadramento e são ausentes lentes e recursos automáticos de medição de luz, as imagens que delas resultam têm o tempo de pose dedutivamente controlado por quem fotografa. Com uma concepção mental prévia do resultado, Paula busca fazer durar o tempo na espessura das imagens. Os corpos que figuram em *Traslados* surgem com esse traço trêmulo e “sem pressa” do tempo, conforme é possível ver no díptico a seguir.



Figura 3: Díptico da série *Traslados*, Brasil – Cuba – Paula Trope (1996/1998)

Traslados incorpora o caráter de virtualidade das imagens das câmeras *pinhole*. São imagens que, previamente, existem apenas em potência de ser, na imaginação de Paula. Depois, quando reveladas, que se atualizam. E por falarmos nessa criação mental que se atualiza na fotografia, podemos tomar a própria atuação das crianças na obra como potencializadora de imagens virtuais. Entra também em jogo imagens que elas projetam de seus parceiros. Lídia Santos (2007, p.177) sublinha que, em *Traslados*, “as crianças não operaram as câmeras, mas foram ativos participantes na construção dos retratos, escolhendo poses e respondendo às escolhas afetivas do imaginário dos seus parceiros no outro país”. Ou seja, a técnica da *pinhole* e também a própria seleção das fotografias operam na construção imaginária das imagens, no seu “antes” e no seu “depois”. Paula, também por



VIII POSCOM
Seminário dos Alunos de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC-Rio
23, 24 e 25 de novembro de 2011

meio da câmera e das crianças, aponta para um sentido de “precário” que vai da técnica ao tema: aparato fotográfico sem recursos óticos; alusão à exclusão de Cuba; crianças sem visibilidade discursiva. Desta união, temos a oportunidade de pensar o seu trabalho para além dos limites de um registro documental da realidade, pois se fazem presentes o estímulo às projeções infantis e a experimentação da linguagem fotográfica na construção de si, do “outro” e da obra.

Cada criança que participa da obra possui uma relação particular com o seu ambiente, seus objetos, suas brincadeiras. Podemos vê-las, na série, em diversas situações: com amigos, familiares, na escola, segurando brinquedos, dentre outras. Espaços como o quarto marca algumas imagens de uma atmosfera íntima. O futebol, o beisebol, o caratê e a capoeira compõem como atividades estimadas. Boneca, carrinho, jogos de montar e bolinha de sabão também figuram como brincadeiras de apreço especial. Na diversidade de momentos, *Traslados* monta um mosaico que não sobrevive na homogeneidade totalizante, mas na complementaridade de uns nos outros. É como se cada criança trouxesse do seu lugar o seu fragmento de vida para uma leitura plural no presente proposto pelas fotografias. Por outro lado, é no futuro imaginado para cada imagem que sentimentos e correspondências são disparados de Havana para o Brasil e do Brasil para Havana. Viagem imaginária para as crianças, memória delas em construção.

A memória se liga à fotografia, para autores como Laura Flores (2005, p.139), pela própria condição indiciária dela advinda. Trazendo algo do passado ao presente da percepção visual, ela se constitui como imagem-rastro evanescente. “*Ambas, fotografía y memoria, tienen como objetivo principal almacenar algún tipo de esencia inmaterial, instantánea y volátil*”. Em outras palavras, fotografia e memória são meios por quais as lembranças tomam forma de rastro. Sobre isso, também acolhemos o que Benjamin (1995) fala em seu instigante ensaio *Escavando e recordando*. Ele propõe a noção de memória como “meio” e não “instrumento” de aproximação com o passado. Estaria nisso o empenho do escavador, aquele para qual o passado se revela em camadas por serem descobertas.. É para o jogo de descobrir os rastros de suas histórias que *Traslados* nos convida.



VIII POSCOM
Seminário dos Alunos de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC-Rio
23, 24 e 25 de novembro de 2011

Poderíamos pensar a proposta de *Exílios* como uma criação que remete intensamente a este empenho escavador, lidando tanto com o que conhece sobre o passado assim como o que dele está por se revelar. Memória, como meio de escavar, não é documento, não implica no passado imutável. Ela é volátil e se refaz a todo instante presente. Recordar, então, é lidar com rastros de um tempo sobre o qual não conheço em integridade. A memória como meio de perscrutação do passado lida com as obscuridades de um terreno repleto de “achados”, ruínas. Ou seja, mais do que encontrar uma exatidão dos acontecimentos passados, Paula movimentava destroços da vivência dos exilados que até hoje ressoam. Identificamos na memória do escavador algumas semelhanças com a atividade da memória em Bergson. Como que acionando “camadas”, a memória, no entender bergsoniano, atualiza-se nas virtualidades do objeto (BERGSON, 2006). Ela está sempre presente e em reconstrução constante, uma vez que a própria percepção transcorre diferentes níveis. As camadas da memória, desse modo, rondam em torno do objeto percebido. Nas mãos dos fotografados de *Exílios*, temos exemplos desses objetos nos quais circundam camadas possíveis de serem atualizadas.

Diferentemente dos depoimentos em vídeo (no qual Paula utiliza um orifício na câmera que favorece contornos irregulares e distorcidos), as fotografias de *Exílios* são bastante nítidas. Sobre essa diferença entre imagem sem foco e imagem nítida, Bellour (1997, p. 97) sugere que “o desfocado permite também ver melhor, ou ver de outro modo, o que é nítido”. Ou seja, se pensarmos o vídeo e as fotografias da obra como duas maneiras de ver distintas, porém complementares, teremos um melhor entendimento de ambos. Como mencionado anteriormente, os depoimentos dos exilados dão ênfase à oralidade, à vívida voz que salta das imagens em “bolha”. Já as fotografias ganham força nas cores, no enquadramento, na nitidez e na atmosfera entre passado e presente dos personagens e lugares – inclusive, a cor e a monocromia enfatizam as diferenças das experiências temporais nas duas séries, como viagens no tempo e na memória. A tentativa de fundir os tempos está claramente contida nelas: mãos enrugadas do agora seguram objetos de um



VIII POSCOM
Seminário dos Alunos de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC-Rio
23, 24 e 25 de novembro de 2011

tempo pregresso. A fotografia¹¹ figura como objeto-relíquia de infância dos personagens e é sobre essa imagem-objeto, como forma de “imagem-rastro”, que falo aqui. Rastros de memória, vestígios de tempo, detalhes redescobertos.



Figura 4: Da série *Exílios* – Paula Trope (2006/2007)



Figura 5: Da série *Exílios* – Paula Trope (2006/2007)

Paula fotografa com câmera analógica contemporânea aos seus fotografados, isto é, uma câmera dos anos 40, propondo uma volta no tempo tal como sugere o retorno à infância fotografada. Como se pode notar, são “fotografias de fotografias”, amálgamas de tempos. O preto e branco de outrora em detalhes detidos da memória mergulham no colorido intenso das fotografias do agora capturadas por Paula. Essas cores vivas, aspecto dissonante do vídeo, conferem um entorno revigorante para as lembranças de infância. Tomasz Lychowski e Liliana Syrkis, nas imagens acima, mostram suas fotografias de criança. Tomasz, na Angola, sorridente, ao lado de possíveis angolanos. Liliana, séria, com grande laço na cabeça e vestido arrumado, posa para a fotografia. São situações que, para eles, carregam um arsenal de lembranças e detalhes. A imagem fotográfica, assim, aciona uma brecha no tempo, que reivindica passado em consonância com o presente. Há uma distância cronológica visível entre a fotografia que eles seguram e a fotografia feita por Paula, reiterando a lacuna temporal que existe entre o tempo “pré-exílio” e “pós-exílio”. No entanto, há também aproximações possíveis entre os tempos, pelo movimento das lembranças de quem viveu essa lacuna, oscilando entre o recordar e o esquecer.

¹¹ Na série, há algumas fotografias cujos personagens seguram objetos resgatados do campo de concentração e livro sobre a deportação de poloneses para a Sibéria. Em outras, nas quais não aparecem os personagens, há lugares que a eles se associam: antigo gueto em Łódź, rio Vístula e casa de tear em Varsóvia. Informações cedidas pela artista.



VIII POSCOM
Seminário dos Alunos de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC-Rio
23, 24 e 25 de novembro de 2011

“Quanto mais busco o Brasil, tanto mais descubro a Polônia. E também o contrário”¹², diz Tomasz Lychowski. Essa declaração ilustra a partilha de experiências sempre por se constituir entre as duas terras. O exilado lida com o sentimento de divisão, de incompletude, que o acompanhará enquanto houver rastros de afetos e vivências da terra natal. A fotografia habita esse mundo dos rastros de outrora, fazendo-se centelhas para atualização do tempo que passou. As fagulhas de infância que surgem fotograficamente podem vir a ser lembradas ou esquecidas. Certamente, o trauma da Segunda Guerra Mundial não favorece lembranças agradáveis, o que suscita o desejo do esquecimento. Porém, como uma mescla de morte e vida, como figuras duplas, as fotografias de Paula operam com a vitalidade dessa instabilidade. O peso não recai na utilização das imagens como forma de glória ao passado, mas na atuação delas como rastros que se recriam poeticamente na narrativa instalativa de *Exílios*. As imagens, assim como em uma terra de refúgio, constroem uma narrativa diversa, apelando para o vigor da tensão entre passado e presente – seja questionando o tempo, seja apontando para a incompletude da memória.

Considerações finais

Paula Trope traz à tona o diálogo constante que se estabelece no redemoinho do tempo: idosos voltam à infância, tendo a fotografia como guia mnemônico; crianças se lançam em fotografias prenhes de expectativas por um porvir. As linhas do tempo se entrecruzam e se dissipam em *Exílios e Traslados*, de modo que os limites cronológicos propostos pela idade dos participantes não enrijeçam as experiências de si mesmos. Os contornos fotográficos imprecisos e os efeitos desfocados no vídeo aludem à própria trajetória da memória: esparsa, inacabada, fragmentada. Nos deslocamentos entre países propostos por Paula, a fotografia incorpora o fragmento infante, apreendendo e experimentando espaços e tempos, atualizando camadas adormecidas. O que liga as duas obras em dez anos de separação entre si é a construção imaginária da memória para além das fronteiras físicas e simbólicas.

¹² Trecho citado no texto de Herkenhoff (2007).



VIII POSCOM
Seminário dos Alunos de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC-Rio
23, 24 e 25 de novembro de 2011

Aproximando, criando elos, a fotografia é língua comum ao polonês, ao cubano e ao brasileiro. Paula Trope investe nessa via comunicante, sem deixar de lado a subjetividade e histórias de vida particulares dos que com ela experimentam a imagem. Mas qual o destino desta imagem-língua-subjetiva? Diria que seu destino é recriar-se, encontrar-se no outro, em outros, tal como agora a encontro. A tarefa de lapidar essa imagem proposta nos trabalhos de Paula requer o empenho do escavador (BENJAMIN, 1995) e a reconstrução por camadas da memória (BERGSON, 2006). *Traslados e Exílios*, nesse sentido, destinam-nos a imagem como pátria onírica, a viagem anacrônica no espaço-tempo.

REFERÊNCIAS

- BELLOUR, Raymond. *Entre-imagens*. Campinas: Papirus, 1997.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. (Obras escolhidas, v. 1). São Paulo: Brasiliense, 1994.
- _____. *Rua de mão única*. (Obras escolhidas, v. 2). São Paulo: Brasiliense, 1995.
- BERGSON, Henri. *Matéria e memória*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- CALVINO, Italo. *As cidades invisíveis*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- DUBOIS, Philippe. Efeito filme: figuras, matérias e formas do cinema na fotografia. In SANTOS, Alexandre, SANTOS, Maria Ivone. (orgs.). *A fotografia nos processos artísticos contemporâneos*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2004.
- FLORES, Laura González. *Fotografía y pintura: ¿dos medios diferentes?* Barcelona: Gustavo Gili, 2005.
- HERKENHOFF, Paulo. Paula Trope: grão da voz entre dobras da alma. In *EXÍLIOS*, [s.n.], 2007, Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Parque das Ruínas, 2007. 4 p. Catálogo de exposição.
- LISSOVSKY, Mauricio. *A máquina de esperar: origem e estética da fotografia moderna*. Rio de Janeiro: Mauad X, 2008.
- SANTOS, Lídia. Vivendo (ainda) da adversidade ou como a arte do morro chegou à Bienal de Veneza. In *Revista USP*, São Paulo, n.75, p. 166-181, setembro/novembro 2007.
- SENNETT, Richard. *Carne e pedra*. Rio de Janeiro: Record, 2001.
- TROPE, Paula. Tempo, corpo, alteridade. In *Concinnitas*, Rio de Janeiro, n.7, p.124-131, dezembro 2004.



O Corpo Como Lugar de Representações das Narrativas Gráficas¹

Jônathas Miranda de Araujo²
Universidade Federal Fluminense

RESUMO:

Este trabalho pretende fustigar a noção de ritmo aplicado às narrativas gráficas. Em que sentido podemos falar de uma experiência que é própria à dimensão musical sobre as narrativas em geral? Nesse sentido é preciso considerar o corpo como lugar de representações das narrativas para além da interpretação do tecido de ações. Apontamos assim para uma dimensão estética do sentido que se vincula aos quadros superiores do discurso narrativo.

PALAVRAS-CHAVE: história em quadrinhos; narrativa; ritmo; corpo.

INTRODUÇÃO

Esta comunicação tem por propósito colocar o acento no posicionamento do corpo através das narrativas gráficas das histórias em quadrinhos. Haveria uma dimensão sensorial das narrativas gráficas que, assim como o tecido de ações, convoca o leitor em suas competências culturais a agir sobre a estrutura textual, no sentido de integrar seus eventos ao discurso narrativo. Assim, este trabalho pretende apontar para a dimensão estética da recepção no consumo de narrativas midiáticas.

Para tanto, tentaremos investigar a ideia de ritmo sobre as narrativas gráficas. Em que sentido podemos usar tal termo de empréstimo de uma experiência musical? Quais os quadros de efeitos e representações possíveis sobre o leitor para que possamos atribuir-lhes uma experiência rítmica? Como o ritmo se realiza na estrutura do texto?

¹ Trabalho apresentado no GT Imagens e Representação no Audiovisual do VIII Seminário de Alunos de Pós-Graduação em Comunicação da PUC-Rio.

² Mestrando em Tecnologia e Estética da Comunicação pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal Fluminense. Orientador: Prof. Dr. José Benjamin Picado Sousa e Silva. Graduado em Comunicação pela Universidade Federal da Bahia. Email: jonathasaraujo@gmail.com



VIII POSCOM

Seminário dos Alunos de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC-Rio
23, 24 e 25 de novembro de 2011

Para trabalhar tais questões é preciso reposicionar a narrativa para além da tradição estruturalista que a define, fundamentalmente, por uma estrutura textual na qual ações se encadeiam. É preciso considerar a própria leitura na condição de um acontecimento, em que o leitor não está implicado apenas nas suas competências cognitivas, mas também sensoriais; e assim reconhecer outros campos de efeitos possíveis da narrativa, para além da interpretação dos eventos de ações.

Nesse sentido, serão evidenciados, na análise, aspectos plásticos das narrativas através da imagem sequencial. E assumimos a hipótese de que há, na construção plástica das histórias em quadrinhos, uma instrução para a leitura por meio de um andamento pontuado, assim como na música.

NARRATIVAS COMO SISTEMA DE AÇÕES

A tradição estruturalista sempre investigou o fenômeno da significação a partir de uma articulação (tanto sintagmática quanto paradigmática) de elementos discretos para formar unidades significantes em nível superior (fonemas que se articulam em semas, que se articulam em sintagmas etc.). Nesse sentido, a significação é entendida numa relação de níveis hierárquicos, sendo o discurso narrativo um dos degraus superiores do fenômeno da comunicação (BARTHES, 1971).

Assim Barthes tenta estabelecer os níveis estruturais que comporiam a narrativa, a saber (BARTHES, 1971, p. 26):

- O nível das funções – no sentido que esta palavra tem para Propp e Bremond.
- O nível das ações – no sentido que esta palavra tem para Greimas quando fala dos personagens como actantes.
- No nível do discurso – no sentido que esta palavra tem para Todorov.

Ao mesmo tempo, Barthes diz que nem todas as funções se integram em nível superior. Esses pequenos eventos parecem ser fúteis e insignificantes para a integração do discurso narrativo. Ou seja, haveria funções que não poderiam estabelecer ações. Ainda que



VIII POSCOM
Seminário dos Alunos de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC-Rio
23, 24 e 25 de novembro de 2011

tais funções pareçam fundamentais, por exemplo, para caracterizar os personagens, e estes, devidamente caracterizados, possam desempenhar funções narrativas no encadear das ações que sejam coerentes; parece, ao contrário, que as funções que podem ascender, como ações, são as que fundamentam a narrativa.

Parece não ser nenhum exagero considerar que tal tradição tenha definido o sistema de ações como fundamento da narrativa. Porém, o que garante a integração desses eventos é devedor de uma lógica da consequencialidade. Aqui a racionalidade é a estrutura que assegura sempre a continuação da narrativa, e nunca a sua interrupção; mesmo quando uma situação de continuidades possíveis se estabelece, sempre a saída eleita é a de maior força motora. E nesse sentido o leitor estaria implicado na leitura ao estabelecer quadros de representações possíveis das ações, um jogo interpretativo para integrá-las.

AS IMAGENS COMO SISTEMA DE AÇÕES

Christian Metz, ao argumentar contra o dogma linguístico, em que toda relação entre significante e significado deve ser regida por um código arbitrário, em favor de uma significação própria às imagens, tem o seu projeto de pesquisa consoante às teorias da narrativa.

Metz observa que, no cinema, ao menos no cinema narrativo, as imagens teriam esse poder de articulação em função de uma disposição sucessiva e linear da imagem, como planos e sequências. E é nesse sentido que Metz propõe um estudo do que ele viria a chamar de *a grande sintagmática do filme*, que, a partir da combinação sintática de signos analógicos, estes seriam capazes de conotar não apenas um enunciado linguístico, mas também a estrutura e ordenação temporal e espacial e os eventos como ações, por exemplo.

A montagem propriamente dita representa uma forma *elementar* da grande sintagmática do filme, pois cada “plano”, em princípio, isola um motivo único: por isso, *as relações entre motivos coincidem com as relações entre planos* (METZ, 1968, p. 157)



VIII POSCOM

Seminário dos Alunos de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC-Rio
23, 24 e 25 de novembro de 2011

Mas ele observa que os planos já são, em si, unidades significantes, pois já contemplam em si, em sua materialidade plástica, o princípio de remissão linear; um princípio de pôr em relação o antecedente e o consequente. Não é a pura disposição linear de planos que criaria essa relação, ela já deve estar contida em germen, na imagem. Logo, os planos não são arbitrários, cada imagem não é a pura denotação do real, mas sim uma visada, um modo de apreendê-lo que seja capaz de pôr em movimento a sintagmática fílmica.

Metz descreve, para as imagens, as mesmas condições de princípio postas para a narrativa. Um encadeamento lógico de eventos para que sejam integrados em níveis superiores e, assim, sendo possível construir um discurso narrativo.

CRÍTICA À CONCEPÇÃO PURAMENTE COGNITIVA DO SENTIDO

No entanto. Metz restringe sua semiologia ao modo como o cinema narrativo cria, através das imagens, um sistema de ações que dispõe imagens em uma relação entre a antecedente e a consequente. Aqui o problema do sentido comunicado ainda não alça para além da cognoscibilidade de um discurso narrativo, ou melhor, de suas ações. Ainda que seja instaurado pela natureza das imagens.

Esse seria o ponto de partida das críticas de Deleuze à semiologia do cinema em Metz; críticas que têm origem na crítica mais geral de Bergson às concepções, até então, do problema mente-corpo. Antes mesmo de se avaliar o que as imagens possuem na condição de qualidade sensível, que impressiona um corpo, Metz parte já do resultado da atividade do espírito sobre as sensações. Bergson assim resume tal problema:

Com efeito, a medida que uma sensação perde o seu character afectivo para passar ao estado de representação, os movimentos de reacção, que em nós provocava, tendem a apagar-se; mas também nos apercebemos do objecto exterior que é a sua causa ou, se não o percepcionarmos, percebemos-lo, e pensamos nisso. [...] Associamos então a uma certa qualidade do efeito a idéia de uma certa quantidade da causa; e finalmente, como acontece com toda a percepção adquirida, pomos a idéia na sensação, a quantidade da causa na qualidade do efeito. (BERGSON, S/D, p. 35 e 36)



VIII POSCOM

Seminário dos Alunos de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC-Rio
23, 24 e 25 de novembro de 2011

Pôr em relação planos e imagens como ações, no cinema e noutras narrativas visuais, já seria uma atividade tão naturalizada que admitimos que seja exterior, e substituímos esse dado pela capacidade das imagens de nos impressionar sensivelmente. Na mesma medida, podemos inferir que, quanto menos intensos forem os estados de representação (as ações como níveis superiores, no vocabulário de Barthes), mais nos apercebemos da qualidade das sensações que as imagens nos provocam.

Assim, Deleuze afirma que toda uma tradição do cinema clássico-narrativo é organizada por esse sistema sensório-motor das imagem-movimento.

A narração dita clássica resulta diretamente da composição orgânica das imagens-movimento (montagem), ou da especificação delas em imagens-percepção, imagens-afecção, imagens-ação, conforme as leis de um esquema sensório-motor. Veremos que as formas modernas da narração resultam das composições e dos tipos da imagem-tempo, até mesmo a “legibilidade”. A narração nunca é dado aparente das imagens, ou o efeito de uma estrutura que as sustenta; é consequência das próprias imagens aparentes, das imagens sensíveis enquanto tais, como primeiro se definem por si mesmas. (DELEUZE, 1990, p. 39)

Porém, não podemos assumir que, mesmo no cinema, todas as imagens e planos participem desse sistema do qual se vale a narrativa de ações. Deleuze observa que haveria uma espécie de signos e imagens sobre a qual não repousaria tão facilmente nenhuma representação em imagem-movimento. No entanto, como observamos acima, essas imagens não deixam de afetar o corpo e até mesmo convocar uma outra ordem de representações que não sejam as que movem as ações de uma narrativa.

Podemos supor que, para Metz, tais imagens levariam ao colapso da narrativa, se tivérmos uma concepção de narrativa fílmica estritamente ligada às ações. Mas afirmar tal fato é descartar qualquer relevância sensível das imagens para as narrativas.

É interessante observar que Metz também considera que o uso da linguagem cinematográfica ainda mais livre e pouco regulado por códigos culturais possui um potencial emocional maior do que estratégias de linguagem intensamente reguladas (METZ, 1968). É no momento em que as imagens não servem tão intensamente ao propósito da imagem-movimento que podemos observar outro tipo de representações que não seja o discurso encadeado das ações. É importante observar que, da mesma forma em



VIII POSCOM

Seminário dos Alunos de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC-Rio
23, 24 e 25 de novembro de 2011

que não há representação pura, é impossível (ao menos inverificável) uma imagem não dispor nenhuma resposta motora. De certa forma, sempre haverá uma forma de representação que modulará o contato do espectador com a imagem (BERGSON, 1999), mesmo que essa seja por meio de estados emocionais e afetivos.

Há de se supor, então, um princípio em que toda narrativa deve estar no limite entre imagens-movimento e a sua crise, se quiser provocar em seu espectador algo além do encadeamento lógico das ações.

POR UMA NARRATIVA DE TENSÕES

Raphael Baroni prolonga essa concepção quando coloca em questão a dimensão passional da narrativa. Ele pretende discutir os efeitos da tensão narrativa, que envolve o estabelecimento de estados afetivos de *suspense*, *curiosidade* e *surpresa*.

Antes precisamos esclarecer o que ele toma como dimensão passional do sentido.

Pour résumer, on pourrait dire qu'au lieu de ne s'intéresser qu'au rapport actif d'un sujet qui vise un objet, on s'intéresse désormais également au rapport passif d'un sujet qui est affecté par un objet. Cet objet qui affecte le sujet manifeste sa présence par une forme quelconque de résistance opposée à l'agir, et c'est cette résistance qui tend à produire des émotions. D'Aristote à Ricoeur, l'agir a toujours été associé au pàtir, l'action à la passion, l'activité à la passivité [...] (BARONI, 2006, p.163).³

Em narrativas, nem todos os eventos se relacionam tão facilmente sem que haja um esforço do leitor. Se concebemos algumas ações praticamente em uma relação automática entre causa e consequência, deve-se mais ao uso já cristalizado em uma cultura narrativa. Mas nem todos os eventos são tão fáceis de serem integrados. Alguns oferecem uma resistência ao leitor. É esse estágio de uma parada do fluxo das ações que chamamos de nós narrativos, ou tensões. Dessa forma, Baroni propõe uma compreensão das narrativas não

³ “Em resumo, pode-se dizer que, em vez de nos interessarmos apenas pela relação ativa de um sujeito que visa um objeto, nos interessa também a relação passiva de um sujeito que é afetado por um objeto. Esse objeto que afeta o sujeito manifesta a sua presença por alguma forma de resistência à ação, e é esta resistência que tende a produzir emoções. De Aristóteles a Ricoeur, o agir tem sido sempre associado ao padecer, a ação à paixão, a atividade à passividade [...]” Tradução nossa.



VIII POSCOM
Seminário dos Alunos de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC-Rio
23, 24 e 25 de novembro de 2011

como um puro sistema de ações, mas, para experimentarmos algo além de um puro desdobramento lógico, os eventos devem ser tecidos dentro de um sistema que provoca tensões.

Com Baroni podemos avançar sobre a concepção de narrativa que não é somente a de encadear um fluxo de ações, mas também, e na mesma medida, a de pôr em jogo a crise desse próprio fluxo. Em narrativas, tecer ações implica estabelecer tensões (BARONI, 2007). Para o nosso propósito seria mais rentável inverter o raciocínio: estabelecer tensões pode assumir o modelo da tessitura de ações, mas não só. Caminhamos, nesse sentido, para explorar como a leitura envolve outras dimensões de empenho do leitor além de suas competências cognitivas que estabelecem os quadros possíveis dos desdobramentos dos eventos e como eles se relacionam. As tensões colocadas à interpretação dos eventos são impasses a uma das dimensões de leitura. Mas podemos supor que a própria dimensão plástica das narrativas gráficas, por exemplo, pode estabelecer impasses.

EXPLORAÇÃO DO ESPAÇO E LEITURA

Fresnault-Derruele, professor e crítico de arte, dedicou a sua pesquisa às imagens e, especialmente, ao sistema icônico dos quadrinhos. Em um artigo de 1976 (*Du Lineaire au Tabulaire*), propõe dois sistemas de leitura que, nesse caso, devemos tomar como sentido de exploração do espaço: um sentido linear e outro tabular. Nesse propósito é preciso considerar que o sistema icônico, antes mesmo de convocar alguma conotação como ações, possui uma economia própria, pela a qual as imagens se remetem, clamam a sua consecutiva, principalmente nas histórias em quadrinhos. Devemos ter em mente que não se trata de um sistema lógico. Uma imagem consecutiva à outra não é necessariamente uma consequente, aqui não há a implicação causal. Trata-se, sobretudo, de um movimento de relações sensíveis. Thierry Groensteen chamou este sistema de solidariedade icônica (1999).

A solidariedade icônica pode se prestar a estabelecer relações lineares. Os quadros nas histórias em quadrinhos estabelecem um sentido único e linear de exploração, pois a

solidariedade icônica não é ambígua, e não permite estabelecer diversas possibilidades de leitura. Entretanto, haveria uma leitura tabular que se presta a não definir uma única exploração do espaço, pois a solidariedade icônica é ambígua, e depende muito mais de uma atitude do leitor em testar as possibilidades para poder percorrer a narrativa, relacionando não somente os quadros entre si, mas também aos eventos como ações.



Figura 1 - Warren Ellis e Cully Hamner. RED. WILDSTORM. 2003/2004.

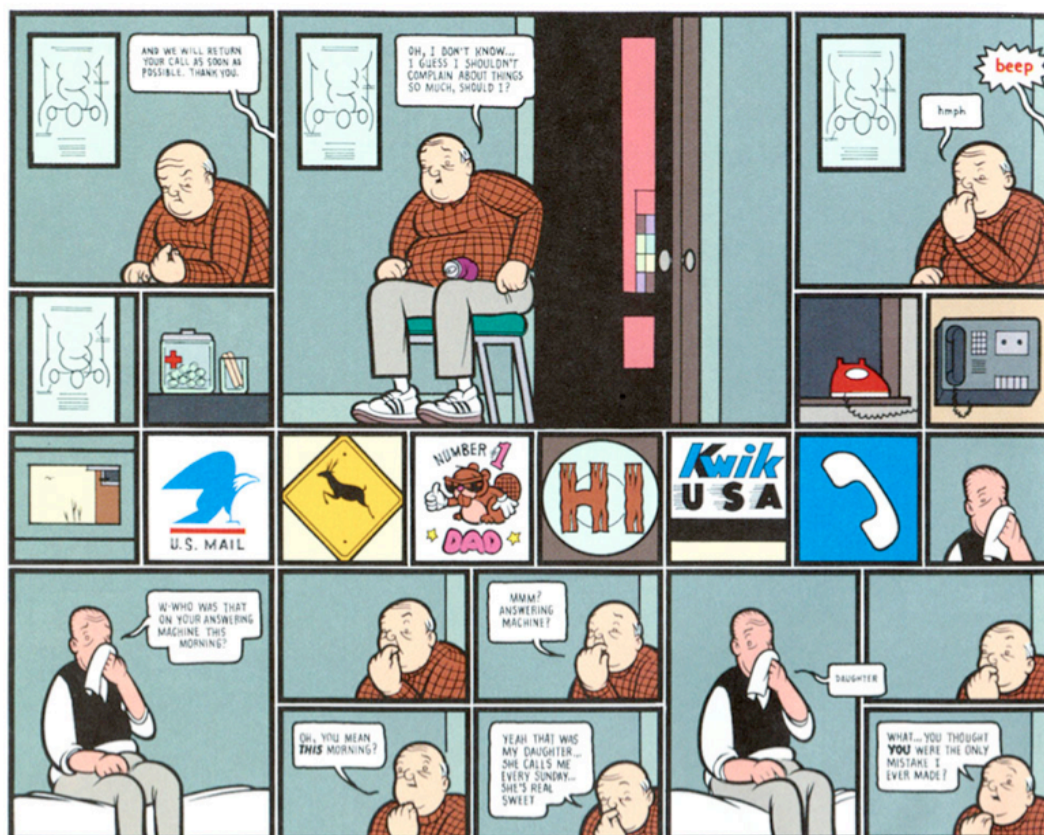


Figura 2 - Chris Ware . Jimmy Corrigan, the Smartest Kid on Earth pt.4. IN: Acme Novelty Library #9. Fantagraphics Book. 1998.

Ora, aqui a leitura, na sua dimensão de exploração do espaço, também pode ser confrontada com impasses, assim como os nós narrativos ou tensões estabelecem impasses para interpretação do discurso narrativo.

Podemos ver uma grande diferença entre a leitura dos dois exemplos acima. O primeiro – através de uma diagramação que não entra em conflito com o hábito de leitura (que instrui que só devemos passar para outra linha de leitura quando chegarmos ao outro extremo da linha atual, no fim da página) e da construção de isotopias icônicas (algum aspecto figurativo ou mesmo gráfico do quadro antecedente no quadro que o sucede) – estabelece ao leitor um sentido linear de exploração do espaço da página. E toda essa estrutura é o suporte para que tomemos os eventos, em cada página, como fragmentos de ações que se desdobram pela consequencialidade.



VIII POSCOM
Seminário dos Alunos de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC-Rio
23, 24 e 25 de novembro de 2011

No outro exemplo, através da diagramação que quebra a linha horizontal, antes mesmo do fim da página, e construções isotópicas que seduzem o olhar para um sentido que legaria alguns quadros a estarem fora do percurso de leitura, vemos que não só é possível a exploração da página por diversos sentidos como é necessária, caso tenhamos o objetivo de compreender os eventos nos quadros como ações que se desdobram.

Observamos dessa forma que as narrativas gráficas possuem uma estratégia através da sua materialidade gráfica em dispor uma leitura como fluxo (quase como um mecanismo autônomo) e retenções. No nosso segundo exemplo há uma parada física da leitura, uma parada do corpo do próprio leitor, que deverá testar algumas possibilidades para que possa retomar o movimento. Não é somente a interpretação do leitor que atualiza o jogo de fluxo e retenções, é todo o ato de leitura, incluindo seu empenho corporal.

Ora, de alguma maneira estamos descrevendo uma leitura que se realiza em um andamento através das instruções textuais. Mas não um andamento qualquer, um andamento que é pontuado, que marca os estágios onde o leitor deve seguir livremente e reter-se. O que estamos descrevendo é a própria estrutura rítmica como poderíamos conceber na música. E ao menos no empenho de sincronia entre o corpo do leitor e a estrutura do texto que o ritmo solicita, podemos estabelecer esse paralelo de sentido.

CONCLUSÃO

Se o ritmo na música é uma instrução que nos permite atualizar o seu sentido como uma dança, os seus efeitos e quadros de representações se colocam fundamentalmente sobre o corpo do ouvinte, que é onde essa instrução tem o seu lugar. Se pretendemos fazer um paralelo, não uma aproximação metafórica, da experiência rítmica através de narrativas midiáticas, sejam histórias em quadrinhos, filmes, games etc., é sobre o corpo que devemos investigar seus efeitos.

Creio que apenas metaforicamente podemos considerar que exista uma dimensão rítmica no desenrolar das ações nas narrativas, afinal, esta também realiza um andamento pontuado, mas que não é atualizado no corpo, e sim sobre quadros interpretativos. Porém,



VIII POSCOM

Seminário dos Alunos de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC-Rio
23, 24 e 25 de novembro de 2011

não devemos esquecer que quase todas as narrativas midiáticas possuem sua dimensão plástica, capaz de implicar o corpo sensivelmente na leitura.

Também devemos reconhecer que este é apenas um início. Podemos crer que o ritmo convoca mais dimensões de representação que não só as que se vinculam ao empenho do corpo, mas também dimensões emocionais, por exemplo. Porém, estas devem atualizar instruções que dificilmente podemos reduzir à estrutura textual; mas instruções dispersas no tecido cultural, a partir de uma acumulação em sua história de recepção. Tais questões ainda se encontram, nesta pesquisa, como uma intuição empírica, mas que são de extrema relevância para uma abordagem satisfatória sobre a dimensão rítmica que as histórias em quadrinhos instauram.

REFERÊNCIAS

BARTHES, Roland. As sucessões das ações. In: *A aventura semiológica*. Trad. Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 1967. p.153-166.

BARTHES, Roland. Introdução à análise estrutural da narrativa. In: _____. (Org.). *Análise estrutural da narrativa: pesquisas semiológicas*. Trad. Maria Zélia Barbosa Pinto. Petrópolis: Vozes, 1971. p.18-58.

BARTHES, Roland. *O Óbvio e Obtuso*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

BARONI, Raphael. Passion et Narration. *Protée*. Vol. 34, N° 2-3, 2006. p. 163-175.

BARONI, Raphael. *La Tension Narrative*. Paris: Seul, 2007.

BERGSON, Henri. *Ensaio Sobre Dados Imediatos da Consciência*. Lisboa: Edições 70, S/D.

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

DELEUZE, Gilles. *Cinema I: A Imagem-Tempo*. São Paulo: Brasiliense, 1990.

FRESNAULT-DERRUELLE, Pierre. Du Lineaire au Tabulaire. *Communications*. Vol. 24, 1976. p. 07-23.

METZ, Christian. *A Significação no Cinema*. São Paulo: Perspectiva, 1968.



Natureza, surf e saúde: *Menino do Rio* e a juvenilização da sociedade¹

Marcella Huche Fontellas da Silva²
Universidade Federal do Rio de Janeiro

RESUMO

Menino do Rio (1982) foi um dos primeiros filmes produzidos estrategicamente para jovens no Brasil, seguindo o modelo norte-americano, que já explorava o gênero desde a década de 1950. Neste trabalho analiso as representações juvenis propagadas por esta produção, articulando tais discursos com o contexto histórico-cultural dos anos 80, e sua provável contribuição para a propagação de novas referências simbólicas para o país, particularmente sobre a juventude, que de certa forma perduram até os dias de hoje.

PALAVRAS-CHAVE: Menino do Rio; juventude; surfe; corpo.

Hoje amplamente utilizados sem restrições ou maiores ponderações sobre seus significados, os termos *juventude* e *adolescência* são na verdade complexos e historicamente instáveis, definidos e representados no âmago da colisão entre diferentes práticas sociais discursivas e não-discursivas na virada do século XIX. O que se entende por juventude nos dias de hoje, um período complexo de maturidade, instabilidade e transição, à parte da infância e da vida adulta, nem sempre esteve delineado desta forma. De fato, antes do século XIX, uma fase etária de passagem era impensável. O adolescente – e até mesmo a criança – era um jovem adulto, com responsabilidades e cobranças diárias.

Em 1944, segundo Savage (2009), o termo *teenager* começou a ser usado nos Estados Unidos para designar o jovem entre 14 e 18 anos. Desde sempre, marcou território no campo do marketing, já refletindo o poder de compra desse grupo descrito como bastante específico, para além da simples delimitação etária. Embora a propagação do

¹ Trabalho apresentado no GT Imagens e Representações no Audiovisual do VIII Seminário de Alunos de Pós-Graduação em Comunicação da PUC-Rio.

² Mestranda em Comunicação Social pela Universidade Federal do Rio de Janeiro. Orientador: João Freire Filho. Graduada em Jornalismo pela Universidade Federal do Rio de Janeiro. Email: mhuche@gmail.com



VIII POSCOM
Seminário dos Alunos de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC-Rio
23, 24 e 25 de novembro de 2011

teenager coincida com a vitória dos Estados Unidos na Segunda Guerra Mundial e a criação de tal nicho de consumo seja bastante conveniente para reparar uma Europa devastada, a valorização social da juventude data de alguns séculos antes, longe das lambretas, das guitarras ou do excessivo gel de cabelo que marcou a primeira geração reconhecida de adolescentes.

Em 1762, Rousseau observava que a puberdade representava um “segundo nascimento” em *Emílio*, obra tão polêmica que foi queimada na época de sua publicação. Já em 1774, o sucesso de *Os sofrimentos do jovem Werther* anunciava o apelo que o mapeamento das inquietações da mente púbere teria entre a massa, tradição seguida pelo romantismo alemão e inglês. Um século depois, relatos autobiográficos de jovens como Marie Bashkirtseff e Jesse Pomeroy anunciavam a queda da moral vitoriana e a ascensão de valores bastante diversos, calcados na instantaneidade, no consumismo e no prazer (SAVAGE, 2006). Publicados anos depois da morte de seus autores, fizeram eco às observações detalhadas que o psicólogo G. Stanley Hall reuniu em dois espessos volumes do verborrágico *Adolescence*, publicado em 1904.

As mudanças econômicas, políticas e sociais em razão da Revolução Industrial, no século XVIII, também foram decisivas para a mudança no conceito ocidental sobre o jovem. Primeiramente, a população excedente no campo migrou para a cidade, ocasionando a criação de centro urbanos, povoados por uma massa trabalhadora anônima. Nesse contexto, perdem força as estruturas de família e vizinhança tão tradicionais no campo. O jovem do fim do século XVIII circulava livremente pelas ruas, embebido no materialismo, no consumismo e na produção em massa inseridos pelo modo de produção capitalista. Combatido o despotismo, reinavam na esfera política ideais democráticos, que nivelavam o jovem igualitariamente a qualquer outro indivíduo da sociedade.

Concomitantemente, crescia a mídia massiva, que amplificava e reverberava tais transições sociais. Antes mesmo de se designar a adolescência por nomes específicos, os filmes e *nickelodeons* eram um atrativo quase hipnótico para os jovens, em especial os americanos. Ir ao cinema, falar sobre filmes e copiar a moda de Rodolfo Valentino forjavam uma cultura de pares, que incitava o engajamento em certos tipos de



VIII POSCOM
Seminário dos Alunos de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC-Rio
23, 24 e 25 de novembro de 2011

comportamento para que se fosse aceito em um meio social. A prática da cultura de pares foi essencial para o reconhecimento da juventude como um grupo social conexo e para a estratégica exploração de mercado.

A explosão da subcultura juvenil, como ressalta Luisa Passerini (1995), acontece em meados do século XX. Os jovens eram vistos em grande número nas ruas, dotados de maior poder aquisitivo, e se autorreconheciam como um grupo social coeso que perseguia objetivos comuns. Simultaneamente à consolidação do poder social da juventude, diversas mudanças aconteceram na indústria cinematográfica americana nos anos 1950. É nesse contexto que surge o gênero dos *teenpics*, filmes voltados para o consumo e a fruição juvenis (DOHERTY, 2002).

No Brasil, a consolidação desse gênero aconteceu nos anos 1980, fenômeno mercadológico e estrategicamente pensado. O primeiro filme voltado especificamente para o público jovem, envolvido por uma pesada campanha de marketing, foi *Menino do Rio*, dirigido por Antonio Calmon em 1981. Neste artigo, analiso as representações juvenis propagadas por esta produção, articulando tais discursos com o contexto histórico-cultural dos anos 80, e sua provável contribuição para a propagação de novas referências simbólicas para o país, que de alguma forma perduram até os dias de hoje.

O primeiro *teenpic* brasileiro

Menino do Rio foi lançado em 1981, pensado estrategicamente para dialogar com os jovens e, por isso, acompanhado de uma campanha de divulgação específica para seu público-alvo. Lançado em circuito restrito, inicialmente dispendo de somente 14 fitas para alimentar pontos estratégicos do Rio, escalou progressivamente o mercado até alcançar a meta de 50 cópias em exibição. No lançamento do filme, estagiários de comunicação foram recrutados para fazer pesquisas de perfil nas portas dos cinemas (BUENO, 2005).

A produção também atentou, desde o lançamento, para integrar *Menino do Rio* em um amplo circuito de consumo de massa, pensando em produtos para a televisão, o rádio e



VIII POSCOM
Seminário dos Alunos de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC-Rio
23, 24 e 25 de novembro de 2011

a moda³. Tal estratégia cuidadosa e tal planejamento mercadológico eram então pouco vistos no país, mas tiveram bom retorno: mais de 2 milhões de pessoas assistiram ao filme naquele verão, garantindo o lançamento da sequência *Garota dourada* e o planejamento de uma terceira parte, *Menina veneno*, que nunca ganhou as telas.

Menino do Rio foi dirigido por Antonio Calmon, que já contava no currículo com algumas pornochanchadas, além de ter sido assistente de direção de Glauber Rocha e Bruno Barreto — este último viria a ser o produtor de *Menino do Rio* alguns anos mais tarde. Já há algum tempo Calmon projetava dirigir um filme juvenil nacional, a ser realizado nos moldes do cinema americano, e encontrou em Barreto o suporte financeiro que precisava. Diretor e produtor, então, cercaram-se de profissionais que fossem capazes de traduzir a estética jovem que ambicionavam: Nelson Motta assinou a direção musical do filme, Carlos Egberto ficou no comando da fotografia, apontada para grandes planos de paisagens, mar e céus abertos. Mais tarde, Calmon viria a dirigir e assinar o roteiro do seriado da Rede Globo *Armação ilimitada*, contratado justamente por “saber falar com o público jovem”.

Um ponto importante para se bem compreender e analisar *Menino do Rio* é pensar a conjuntura histórica em que o filme foi produzido e assimilado. No Brasil, o processo de transição da ditadura para a democratização caminhava a passos lentos, embora bastante perceptíveis em certos aspectos. Se, por um lado, na década de 80 o repressivo AI-5, que caracterizara a linha dura da Ditadura Militar, já havia sido revogado, e o país decretava a anistia e assistia ao retorno de seus cidadãos exilados; por outro lado, ainda perduravam o controle dos órgãos de censura e as atividades de centros de tortura. A própria produção de *Menino do Rio* teve que abrir mão de uma cena em que personagens fumavam um suspeito “cigarro não convencional”, como consta nos autos (MELO E FORTES, 2009). Isso em

³ Em *A produção de um cinema juvenil brasileiro*, Zuleika Bueno (2005) enumera as citadas estratégias de divulgação, além de atentar para a trilha sonora do filme, organizada por Nelson Motta, que viria a se tornar um hit do verão, na esteira do sucesso de *Menino do Rio*. A autora destaca ainda a criação de uma coleção particular de jeans da marca *Lee*, protagonista de uma longa cena em que a personagem Patrícia aparece em um desfile de moda. A coleção teve lançamento casado com o filme. Há ainda um marketing fortíssimo da marca Energia, estampada pelas paredes do ateliê de pranchas de Valente, personagem principal de *Menino do Rio*.



VIII POSCOM
Seminário dos Alunos de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC-Rio
23, 24 e 25 de novembro de 2011

parte explica também a ausência do consumo de drogas entre os personagens do filme, prática comum no grupo social que é representado em tela.

Por fim, o decênio levou a triste alcunha de “década perdida”, por em seu período a redemocratização não ter sido completada e o país ter se afundado ainda mais profundamente em dívidas com os Estados Unidos. Mundialmente, os movimentos de contracultura que agitaram os anos 60 colhiam seus frutos: liberação sexual, luta de classes por igualdade, conscientização com o meio-ambiente etc. Os jovens retratados nas telas de *Menino do Rio* são, desta forma, filhos da geração que lutou contra a ditadura no Brasil e, numa esfera global, pela democratização política e reconhecimento social das minorias.

No campo cinematográfico, outros pontos valem a atenção. Enquanto os Estados Unidos viviam o auge dos seus filmes de verão — apostando em jovens diretores que inovavam a estética *hollywoodiana* engessada a preços módicos e lucravam cifras altas —, o Brasil experimentava o gosto amargo do esgotamento do modelo de financiamento da Embrafilme, que viria a ruir em 1990, depois de 21 anos na ativa. Os anos 80 também ficaram conhecidos pela produção que contestou a hegemonia inventiva do Cinema Novo⁴ e pelas novas propostas de um cinema experimental.

É preciso ainda levar em consideração a influência norte-americana na cultura nacional. A música americana dominava o rádio, a televisão e o cinema, em particular o rock e o pop, grandes personagens de *Menino do Rio*. Nos anos 80, o gênero de filme produzido especificamente para o filão jovem atingia seu auge na indústria americana, com lançamentos comparativamente fortes no mercado nacional, como *Curtindo a vida adoidado*, *Garota rosa-shocking* e *Férias do barulho*. Já o subgênero dos filmes de surfe, no qual poderíamos encaixar *Menino do Rio*, e que surgiu nos Estados Unidos com *Gidget*, lançado em 1959 pela Columbia Pictures, já tinha sido plenamente comercializado e explorado, galgando o público de massa.

⁴ Zuleika Bueno ressalta que *Menino do Rio* chegou a ser percebido, à época de seu lançamento, como um ato político. Destaca uma crítica de Arnaldo Jabor, “que enxergou no trabalho de Calmon uma continuidade do Cinema Novo e um resgate da ‘autêntica’ imagem da juventude brasileira, antes monopolizada pelas grandes corporações internacionais” (BUENO, 2005, P. 168). No entanto, o próprio Calmon assume que Valente é um “herói colonizado”, distante dos conflitos sociais.



VIII POSCOM
Seminário dos Alunos de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC-Rio
23, 24 e 25 de novembro de 2011

Menino do Rio é o fruto brasileiro do conturbado período descrito acima. O protagonista é Valente, vivido por André de Biase, já em sua segunda parceria com o diretor Antonio Calmon⁵, um surfista profissional que vende pranchas para sustentar seu estilo de vida simples, atrelado à natureza e distante das mazelas da vida capitalista. Criado em uma família rica, deixa de lado o conforto de que dispunha para viver em uma casa simples na praia do Recreio — então canto quase intocado do Rio de Janeiro — em contato constante com a natureza, praticando esportes radicais. Tais características, que aparecem em Valente mais bem delineadas, conferindo ao protagonista tintas de herói, são valores idealizados e, em dada maneira, cultivados por todos os outros personagens jovens de *Menino do Rio*.

As primeiras cenas do filme de Calmon apresentam o protagonista Valente: ondas quebram na praia, um corpo bronzeado e longilíneo mal é percebido dentro do oceano, filmado de longe, o dia ainda nem clareou. A câmera acompanha Valente sair do mar e entrar numa pequena casa iluminada ao fim da faixa de areia. Sem mostrar o rosto do personagem, focando no corpo enxuto e bronzeado, adornado por uma tatuagem em forma de dragão no braço, a fazer jus à canção de Caetano Veloso, vemos Valente cortar cenoura, mamão e laranja para preparar uma vitamina e saboreá-la enquanto assiste ao nascer do sol. A ação em cena é banal, mas carregada de dramaticidade.

Tais planos de detalhes não passaram despercebidos por José Carlos Avellar, em sua crítica ao filme publicada no *Jornal do Brasil*, em 1982. “Por que chamar a atenção do espectador para uma ação tão banal quanto a preparação de uma vitamina de frutas? Por que a câmera age de forma a aumentar a dramaticidade do ato? Para nada, concluía Avellar, apenas para mostrar, para ser apanhada pelo espectador como um emblema” (BUENO, 2005, p. 165). Avellar fala de uma construção imaginária, uma “ficção popular inventada em torno da gente jovem e do verão carioca” (AVELLAR *apud* BUENO, 2005, p. 165).

⁵ O primeiro filme de Biase e Calmon foi *Embalos de Ipanema*, de 1978, também focado na vida de um surfista, mas revelando aspectos bem mais sombrios que em *Menino do Rio*. Aqui, Biase interpreta Toquinho, um surfista de Marechal Hermes que, apaixonado por uma rica menina da Zona Sul do Rio de Janeiro, aceita se prostituir para realizar seu sonho de surfar no Havaí.



VIII POSCOM
Seminário dos Alunos de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC-Rio
23, 24 e 25 de novembro de 2011

Nas próximas cenas, adrenalina: Valente e Zeca (Sérgio Mallandro) montam num jipe, saem desbravando as estradas ainda pouco circuladas da Barra da Tijuca, de São Conrado e da Gávea, procurando o melhor ponto para Valente saltar de asa-delta. Lá embaixo, Zeca paquera garotas e busca um bom ponto para sacar fotografias “radicais” do amigo, que se prepara para pousar. Esbarra em Pepeu (Ricardo Graça Mello), um adolescente órfão que fugiu de casa para ser músico no Rio, cantarolando De repente, Califórnia, de Lulu Santos. Valente se solidariza com a situação do menino e o chama para viver em sua casa na praia, ajudando-o a fazer pranchas — e Pepeu encontra sua Califórnia ali mesmo, na beira do mar do Recreio.

O conflito principal do filme acontece quando Valente, num luau, conhece Patrícia (Cláudia Magno), menina rica e sofisticada, distante do círculo social do nosso protagonista, herói das ondas. Mesmo noiva, Patrícia se envolve com Valente, arrebatada por um estilo de vida completamente diferente do seu — a moça tem sua vida completamente controlada pelos pais, modela por esporte e circula na “alta sociedade”. Mas o coração de Patrícia ainda tem um terceiro locatário, além do noivo e Valente: o empresário Braga (Adriano Reys), que a jovem descobre ser pai do surfista. Está instalado o ponto de conflito: imerso em questionamentos morais, Valente desiste do romance e planeja partir para o Havaí, surfar ondas perfeitas e deixar seus problemas para trás, a exemplo de seu amigo Paulinho (Evandro Mesquita), que fizera a mesma coisa há tempos atrás, sagrando-se inclusive campeão internacional de surfe na ocasião.

Menino do Rio é constantemente criticado por ser considerado um filme apolítico demais para a época em que está inserido. Não há, em nenhum momento, referências políticas, nem mesmo por baixo dos panos. A filosofia que rege a vida dos jovens em questão é aproveitar o contato com a natureza, explorar a adrenalina de esportes como surfe, asa-delta e windsurf, esportes da moda, e viver com o mínimo possível — e, para isso, em todas as histórias retratadas no filme, abrem mão de uma condição muito favorável que os pais poderiam lhes dar.

Outra interpretação, porém, também é possível. Melo e Fortes (2009) relacionam *Menino do Rio* ao contexto de contracultura da década de 80. Assinalam que o surfe, e



VIII POSCOM
Seminário dos Alunos de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC-Rio
23, 24 e 25 de novembro de 2011

mesmo os primeiros *surf movies* produzidos nos Estados Unidos, ressaltavam valores bastante específicos de recusa ao capitalismo e à tecnocracia e a valorização da vida em integração com a natureza. Seria possível, portanto, fazer uma aproximação de certo cunho político — uma crítica à sociedade vigente — a partir do modo de vida que é defendido e difundido pelos jovens de *Menino do Rio*.

A partir de uma observação mais detalhada, porém, esta articulação apresenta alguns pontos mais frágeis. Como mencionado acima, todos os personagens jovens do filme — exceto pelo noivo-vilão de Patrícia, talvez não por acaso batizado de Adolfinho (Ricardo Zambelli) — em dado momento da trama se encantam pelo estilo de vida praiano e despreocupado de Valente, abrindo mão da vida abastada e confortável que levam em suas casas. Em conversas despreocupadas, em que explicam por que escolheram levar a vida desta forma, os personagens demonstram, porém, que entendem o preconceito dos pais, internalizando de certa forma estas mesmas concepções.

Um exemplo disto acontece na fala de Aninha (Cissa Guimarães), namorada de Paulinho, que saiu de casa para viver num barco com o surfista, que também vende frutas e verduras para amigos, com quem tem um filho pequeno. “Não pensa que foi fácil não. O Paulinho teve que brigar muito para a gente acabar junto. Você não imagina o carma! Eu estudava em colégio de freira, vivia trancada dentro de casa. Aí aparece o Paulinho, vindo do Havaí, campeão de surfe e mergulhador profissional. Meu pai era militar, queria prender ele! Eles até que são amigos hoje, minha irmã é que nunca se conformou, mas ela adora o Neto. Mas como ela entenderia que eu larguei tudo para viver com o Paulinho num barco?!”, questiona-se. O próprio tom da personagem deixa a entender que sua escolha foi mesmo absurda, e os pais, ricos, estão sempre próximos e dispostos a ajudá-los no que for necessário.

Este ponto abre espaço para uma outra questão colocada pelo filme, também relacionado ao movimento de contracultura referido por Melo e Fortes: o conflito de gerações. A representação que o filme faz deste estilo de vida é uma espécie de rebeldia, de negar os valores tradicionais transmitidos pelas famílias ricas dos jovens. Parece tratar-se de uma “escolha adolescente”, um período de rebeldia, uma fase temporária na vida desses



VIII POSCOM
Seminário dos Alunos de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC-Rio
23, 24 e 25 de novembro de 2011

jovens adultos. Na colônia do surfe liderada por Valente, o esporte democratiza os corpos, abre espaço para cada um, no mar, depender só dos próprios músculos e do próprio suor para vencer o oceano.

Hit do verão, exibindo corpos livres, esbeltos, enxutos, bronzeados e até mesmo nus, *Menino do Rio* influenciou um grande grupo de jovens, que viria mais tarde a ganhar a alcunha de “geração-saúde” em diversos periódicos midiáticos. Os personagens de *Menino do Rio* tinham no próprio corpo um estilo de vida: a praia era seu espaço de vivência, as esferas de trabalho e lazer culminavam na areia, que era tanto espaço público e privado. Destituída de espaço ou tempo, a praia despontava como um novo espaço de sociabilidade, um locus de lazer, bastante distinto do universo em que circulavam os adultos, associada à ideia de “liberdade, modernidade e consumo, tríade formadora de uma nova mitologia da vida urbana” (BUENO, 2005, p. 166). Para o espectador, tratava-se de uma idealização onde podia “recuperar e viver inteira a sua juventude, ao sabor dos ventos e das ondas, numa bicicleta, prancha de surfe ou asa delta” (AVELLAR *apud* BUENO, 2005, p 166).

É interessante perceber que no aniversário de 30 anos do lançamento deste clássico dos anos 80, a geração-saúde ganha ainda mais força, reverberando por várias esferas da sociedade, em diversas faixas etárias, e agora encorpada por um onipresente discurso ambientalista. A praia e a juventude idelizadas por *Menino do Rio*, e vividas indefinidamente no cinema como estética, ainda são constantes em diversos discursos que orientam práticas de si, cuidados com o corpo e cartilhas de sociabilidade. As consequências, porém, são bastante diversas. Neste trabalho, o foco recai sobre a valorização social da juventude, a partir justamente dos ideais de saúde e beleza, cujas fronteiras se sobrepõem de maneira incontestável nos dias de hoje.

O imperativo da juventude

É no século XX que a juventude se consolida como classe etária e social e é também difundida como um dos principais alicerces de uma vida considerada feliz nos discursos



VIII POSCOM
Seminário dos Alunos de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC-Rio
23, 24 e 25 de novembro de 2011

contemporâneos. Já nos anos 1970, Edgar Morin sinaliza para a perda do lugar central da velhice nos discursos contemporâneos de sabedoria e autoridade. O projeto de acumulação de conhecimento e experiência simplesmente não era compatível às intensas e rápidas mudanças da Modernidade, que exigiam agilidade para aderir aos movimentos constantes. É nesse contexto que a imagem da juventude ganha ênfase como ideal humano, sobretudo no pós-guerra, que assistia a representações de uma juventude bela, saudável, forte e transformadora serem multiplicadas nos meios de comunicação em massa que se consolidavam.

Se Savage (2009) se ocupou em demonstrar que as raízes da juventude remetem a meados do século XIX, apontando para uma origem muito mais antiga do que o senso comum assimila, Morin (1974) investiga a generalização desta fase etária num estilo de vida. Para esse processo, cunhou o termo *juvenilização da sociedade*, fenômeno que implica o alongamento dos anos da adolescência, em que é permitido aos adultos produzirem uma aparência e comportamento juvenis sem os encargos da maturidade. O ideal da adolescência, período conturbado e estritamente delimitado para o jovem se posicionar no mundo, construir seu caráter e forjar sua identidade, desponta como solução perfeita num mundo, como ressaltado por Bauman (2007), em que o indivíduo deve reinventar-se constantemente sob a máscara de um colecionador de prazeres. A juventude é, portanto:

[...] um fenômeno social que é reflexo e produto de um imaginário coletivo, e que se constitui a partir de um conjunto de valores — modernidade, felicidade, sociabilidade, amizade e liberdade —, influenciando a maneira com que os indivíduos de todas as idades consomem produtos e ideias. [...] Ser jovem já não é privilégio de uma faixa etária socialmente construída, mas um projeto de vida que se estende para além dos vinte e poucos anos. (PEREIRA, 2010: 42)

A experiência da juventude tem estreita relação com certo ideal de felicidade, hoje propagado em incontáveis discursos na mídia. Para além do cultivo de atributos da vida juvenil, frequentemente reconfigurados de maneira positiva (como inconsequência,



VIII POSCOM
Seminário dos Alunos de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC-Rio
23, 24 e 25 de novembro de 2011

imaturidade, audácia), na busca incessante pelo bem-estar pessoal, é de bom tom prolongar a juventude a fim de exorcizar os fantasmas da velhice e da gordura, que pairam como desagradáveis lembretes de morte (SIBILIA, 2010; ORTEGA, 2002; SOARES, 2002; SANT'ANNA, 2002). Sob o pretexto da manutenção da saúde, despontam como fatores determinantes na felicidade individual o viço de uma pele sem marcas do tempo, a elasticidade de tecidos ainda pouco danificados pelo sol e a força de músculos juvenis.

Como ressalta Foucault (1984), a valorização de tais valores é sintomática de um novo arranjo social, de uma nova sociabilidade, na transição de uma sociedade de ordem político-jurídica para uma ordem tecnocientífica-empresarial. A gestão e a potencialização da vida das populações penetrou no âmbito político a partir da configuração de saberes acerca das características anatômicas e patológicas da espécie humana. Cuidar do corpo e das relações sociais de modo a viver mais e melhor, embora seja uma tarefa admissivelmente penosa, se constituiu em um foco de preocupações governamentais e morais individuais.

Cabe ressaltar ainda a intensa visibilidade proporcionada pelos cada vez mais onipresentes meios de comunicação. Como espelhos aumentados da realidade, cinema, TV, *outdoors*, jornais, revistas e toda a sorte de meios visuais banalizam e humanizam um corpo de medidas padronizadas. Dessa forma, incitam uma vigilância constante e fomentam o culto à forma perfeita, que apontam para o visual juvenil, belo, forte e saudável. Para que o indivíduo atinja tal objetivo último, alicerce fundamental para a boa vida contemporânea, a tecnociência desenvolve um esforço real para oferecer tratamentos estéticos eficazes, sem, contudo, esconjurar uma série de consequências negativas da obsessão pela forma física, como acidentes e até mortes, sobretudo entre idosos, e a proliferação de novas doenças psicológicas — como a anorexia e bulimia, por exemplo.

Nesta nova ordem de sociabilidade, valores como gênero, raça, orientação política e classe social não mais regem o convívio social e a identidade dos sujeitos. No que Foucault chama de biossociabilidade, a saúde, a longevidade, a força, a beleza e a juventude avaliam o valor do indivíduo e condicionam suas ações:



VIII POSCOM
Seminário dos Alunos de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC-Rio
23, 24 e 25 de novembro de 2011

Criam-se novos critérios de mérito e reconhecimento, novos valores com base em regras higiênicas, regimes de ocupação do tempo, criação de modelos ideais de sujeitos baseados no desempenho físico. As ações individuais passam a ser dirigidas com o objetivo de obter a melhor forma física, mais longevidade, prolongamento da juventude etc. [...] Ao mesmo tempo, todas as atividades sociais, lúdicas, religiosas, esportivas e sexuais são ressignificadas como práticas de saúde. (ORTEGA, 2002: 154)

Sibilia (2010) destaca que hoje o culto ao corpo, ponto de chegada aparentemente inofensivo, pressupõe, porém, um desprezo pelo organismo humano, que é penalizado, torturado, punido. Para corroborar sua posição, a autora reflete sobre os termos empregados atualmente para se referir ao corpo. Malhado e sarado são palavras que designam a visualidade corpórea a ser atingida, sem, contudo, deixar explícito a dor e o cuidado constante e penoso que tais técnicas implicam ao corpo. Mesmo a palavra *fitness* alude ao encaixe em um certo padrão, a uma inadequação e a uma infelicidade que devem ser realocadas.

São por esses motivos que a perseguição da saúde em nossa sociedade se tornou uma obrigação, como se dependesse unicamente do empenho e da disciplina individuais. Àqueles que falham nesta adequação, no *fitness* social, são infligidos atributos moralmente desagradáveis — aos idosos, aos doentes, aos obesos. Formula-se, dessa forma, uma hierarquização social em torno de critérios de saúde, autorresponsabilidade, disciplina e autonomia.

A saúde tornou-se não só uma preocupação; tornou-se também um valor absoluto ou padrão para julgar um número crescente de condutas e fenômenos sociais. Menos um meio para atingir outros valores fundamentais, a saúde assume a qualidade de um fim em si. A boa vida é reduzida a um problema de saúde, da mesma maneira como a saúde se expande para incluir tudo o que é bom na vida. (CRAWFORD *apud* ORTEGA, 2002: 154)

Conclusão



VIII POSCOM
Seminário dos Alunos de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC-Rio
23, 24 e 25 de novembro de 2011

Pode-se dizer que *Menino do Rio* inaugurou o gênero dos filmes feitos especialmente para o público jovem, que reconhecia na tela os prazeres e as dores de ser dessa faixa etária específica. Casado com uma estratégia de marketing certa e voraz, o filme logo se tornou sucesso de bilheteria, hit de um verão e de toda uma época. Os jovens retratados em tela pregavam uma vida simples, próxima à natureza, em recusa dos valores tradicionais de seus pais, ricos empresários. Tomam a tela esbeltos corpos de uma juventude “livre” e idealizada, que abusa do sol, do mar, da cachoeira e dos esportes radicais. Na esteira desta representação de juventude, propagam também um ideal de felicidade, que em muitos aspectos funde-se com a própria juventude, e ganha força até os dias de hoje.

A radicalização do culto à saúde e à juventude em nossos dias depende, evidentemente, de uma série de motivos que ultrapassam a representação juvenil reiterada por *Menino do Rio*. Mas é interessante perceber como um comportamento cultuado por jovens nos anos 80 como uma forma de rebeldia, de rompimento com valores tradicionais da sociedade, tomou os valores centrais de nossa época de forma tão radical. A juventude hoje, carregada de vários valores propagados por *Menino do Rio*, é um estilo de vida praticamente obrigatório, promovido e sancionado por diversos discursos midiáticos.

REFERÊNCIAS

ABRAMO, H W. e BRANCO, P P M. (orgs.). *Retratos da juventude brasileira: análises de uma pesquisa nacional*. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo/ Instituto Cidadania, 2005.

BAUMAN, Z. *O mal-estar da pós-modernidade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998.

BUENO, Z. *Leia o livro, veja o filme, compre o disco: a produção cinematográfica juvenil brasileira na década de 1980*. Tese apresentada ao curso de doutorado em Multimeios da Universidade Estadual de Campinas, 2005.

DOHERTY, T. *Teenagers and Teenpics: the juvenilization os American Movies in the 1950's*. Philadelphia: Temple University Press, 2002.

FREIRE FILHO, J. (Orgs.) *Culturas juvenis no século XXI*, p. 33-58. São Paulo: EDUC, 2008.



VIII POSCOM
Seminário dos Alunos de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC-Rio
23, 24 e 25 de novembro de 2011

_____. Formas e normas da adolescência e da juventude na mídia. In: FREIRE FILHO, J. e VAZ, P. (orgs.). *Construções do tempo e do outro: representações e discursos midiáticos sobre a alteridade*, p. 37-64. Rio de Janeiro: MAUAD X, 2006a.

_____. Retratos midiáticos da nova geração e a regulação do prazer juvenil. In: BORELLI, S.; FREIRE FILHO, J. (Orgs.) *Culturas juvenis no século XXI*, p. 33-58. São Paulo: EDUC, 2008.

FREIRE FILHO, J. (Org.) *Ser feliz hoje: reflexões sobre o imperativo da felicidade*. Rio de Janeiro: FGV, 2010.

FOUCAULT, M. *A ordem do discurso*. São Paulo: Loyola, 1999.

_____. A “governamentalidade”. In: MOTTA, M. B. (org.) *Estratégia, poder-saber*. Ditos e escritos: vol. 4. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006 [1978], p. 281-305.

MELO, V., FORTES, R. *O surfe no cinema e a sociedade brasileira na transição dos anos 70/80*. Revista Brasileira de Educação Física Esporte, vol. 23, n.3, p. 283-296, jul/set 2009.

MORIN, Edgar. *Cultura de massas no século XX: neurose*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005.

PEREIRA, C.. *Juventude como conceito estratégico para a publicidade*. Comunicação Mídia e Consumo, vol 7, nº 18, 2010, p. 37-54.

SANT'ANNA, D. B. Transformações do corpo: controle de si e uso dos prazeres. In: RAGO, M., ORLANDI, L.B.L., VEIGA-NETO, A. (Org.). *Imagens de Foucault e Deleuze*. Ressonâncias nitzschianas. 1 ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2002, v. 1, p. 99-110.

SAVAGE, J. *A criação da juventude*. Como o conceito de teenager revolucionou o século XX. Rio de Janeiro: Rocco, 2009.

SIBILIA, P. Em busca da felicidade lipoaspirada. Agruras da imperfeição sob a moral da boa forma. In: FREIRE FILHO, J (org.). *Ser feliz hoje: reflexões sobre o imperativo da felicidade*. Rio de Janeiro: FGV, 2010, p. 195-212.

SOARES, C. L. Pedagogias do corpo. Higiene, ginástica, esporte. In: RAGO, M., ORLANDI, L.B.L., VEIGA-NETO, A. (Org.). *Imagens de Foucault e Deleuze*. Ressonâncias nitzschianas. 1 ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2002, v. 1, p. 75-85.



VIII POSCOM
Seminário dos Alunos de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC-Rio
23, 24 e 25 de novembro de 2011

Cities of Love: A convivência do “eu” e do “outro” no espaço urbano¹

Joseane Alves Ribeiro²
Universidade Federal de Goiás

RESUMO

Paris. Nova York. Rio de Janeiro. Essas são três primeiras cidades apresentadas nos episódios da franquia de filmes *Cities of Love*. A observação dos filmes é uma tentativa de compreender como o espaço urbano é apresentado pela mídia, como a imagem das cidades são construídas e representadas. Para tanto, vamos observar as noções de cidade e cultura partindo da Grécia até a contemporaneidade.

PALAVRAS-CHAVE: vida urbana; pós-modernidade; alteridade; cinema.

INTRODUÇÃO

Cidades, metrópoles, lugares, histórias, amores, indivíduos, olhares, eu, outros. Cinema, representação, globalização, interculturalidade, multiculturalismo. Luz, câmera, ação. A proposta da cinessérie *Cities of Love*, lançada em 2006, é apresentar diferentes expressões de amor em diferentes lugares do mundo (dando destaque à "personalidade" de cada cidade), sempre sob o olhar de diretores locais e estrangeiros. Já foram filmados dois filmes: *Paris, te amo* (2006) e *Nova York, eu te amo* (2009). O terceiro filme terá como cenário uma cidade brasileira: a cidade maravilhosa. No Brasil, o projeto contou com o apoio da prefeitura do Rio de Janeiro e da Rio Filme, empresa vinculada à Secretaria Municipal de Cultura.

Ao longo deste artigo discutiremos desde alguns conceitos recentes como "cenarização do mundo" até ideias cuja origem nos remetem à Grécia antiga, como pólis e ágora. Além disso, a interculturalidade e o multiculturalismo se fazem presente a todo

¹ Trabalho apresentado no GT Imagens e Representações no Audiovisual do VIII Seminário de Alunos de Pós-Graduação em Comunicação da PUC-Rio.

² Mestranda em Comunicação pela Universidade Federal de Goiás. Orientadora: Maria Luisa Martins de Mendonça. Graduada em Publicidade e Propaganda pela Universidade Federal de Goiás. Email: joseaneribeiro@aol.com



momento para enriquecer o aporte teórico do trabalho. Inicialmente contaremos com a análise filmica como base para sua metodologia.

Este artigo é parte de uma pesquisa mais extensa. Portanto, quando nos referimos aos três primeiros filmes de *Cities of Love*, estamos apresentando o objeto de estudo completo dessa pesquisa. Aqui, no momento da análise, iremos nos ater ao segundo filme, *Nova York, eu te amo*, devido à sua extensão, mais propícia a um pequeno artigo. Enquanto *Paris, te amo* é composto por 20 segmentos, o filme da cidade americana é composto por apenas 10. *Rio, eu te amo* ainda não foi lançado (estreia prevista para o segundo semestre de 2011), o que impossibilita sua análise neste momento.

1. PÓLIS E PAIDÉIA

Grécia. Esse é o ponto de partida para a compreensão de duas noções fundamentais para este trabalho: cultura e cidade. O conceito da pólis ateniense pode ser considerado a origem das cidades. Ela abrigava, ao mesmo tempo, o espaço particular dos indivíduos, o oikos, e o espaço público, representado pela ágora, "um mundo comum e político,[...] o local onde o indivíduo se reconhece dentro de uma tradição, conquista uma identidade, se conhece e se constitui como um eu a dialogar com um outro". (BRANDÃO, 2006, p.61) Apesar de ser considerada um exemplo de cidadania e democracia, a pólis restringia mulheres, escravos e estrangeiros à participação na esfera privada, "esta se concernia ao lar [...] e a ela se contrapunha a esfera pública". (SOUZA, 2006, p.36)

Em particular, cabe observar o modo como essa esfera pública representava o universo de masculinidade como espaço do público e, em contrapartida, induzia a percepção de uma esfera da privacidade, que seria o âmbito da gestão feminina - o que obviamente colocava a mulher à parte dos processos participativos e da produção da História. (SEVCENKO, 2002)

O foco desta pesquisa não é a constituição das cidades, tampouco os aspectos urbanísticos das mesmas, portanto, o conceito de pólis - ainda que de maneira breve - é apresentado apenas para auxiliar a compreensão da cidade contemporânea, que alguns



VIII POSCOM
Seminário dos Alunos de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC-Rio
23, 24 e 25 de novembro de 2011

autores chegarão a chamar de nova pólis. (CAMPOMORI, 2006) Desse modo, o centro da pesquisa não se encontra no desenvolvimento histórico das cidades.

Retornarmos à Grécia não apenas para compreender a conceito de cidade que desenvolveram, os gregos também tiveram um importante papel na educação e a partir dela passaram a refletir sobre a noção de cultura. O sociólogo Oskar Negt (2002, p.22) aponta a relação intrínseca entre cidade e cultura:

A polis é a ideia fundamental da cidade. Pode-se dizer até que não existe cultura sem cidade. Portanto, depois do neolítico, cidade e cultura são uma coisa só. É lá que se desenvolve a cultura e o contato com o estranho, um contato aceito e tolerado com o que vem de fora.

A paidéia é a base da compreensão de cultura para os gregos, nela a educação e o autoconhecimento são vistos como o meio para a transformação do homem. A educação era para os gregos uma forma vital para a conservação e a propagação da forma de existência. Portanto, a cultura na Grécia era uma aspecto presente na própria vida, era a própria vida e a formação de seu caráter, já que o homem e suas ações eram igualmente valorizados. No entanto, a noção de cultura para os gregos sofreu modificações ao longo do tempo. Paulatinamente, Roma e o Cristianismo influenciaram para que o espírito grego tivesse o que Jaeger (1994, p.10) denominou de "fenômeno do eu individualizado", que deu início à "história da personalidade européia".

A partir do que foi posto acima é possível compreender a "origem" das cidades e em seguida, situar a cidade na "pós-modernidade", suas características e, especialmente, as características das relações que nela ocorrem, logo, a questão do individualismo e a convivência do "eu" e do "outro" no mesmo espaço urbano.

Partindo do pressuposto de que vivemos numa "modernidade líquida", como teoriza Bauman (2001), a cidade pós-moderna, se assim a chamarmos, se configura como um espaço fluido, veloz (VIRILIO, 1996) e desterritorializado (GUATTARI, 1992). Essa pesquisa busca compreender como as relações sociais são vividas, ou melhor, representadas, nessas cidades-cenários.



VIII POSCOM
Seminário dos Alunos de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC-Rio
23, 24 e 25 de novembro de 2011

Ao se colocar cidades no lugar de protagonistas de uma história, o que acontece são políticas de *image-making*, como sugere Arantes (2002). Para a autora, vivemos em uma época onde tudo representa uma oportunidade de se fazer negócios e ainda acrescenta "as cidades passaram elas mesmas a ser geridas e consumidas como mercadorias" (p.65). O marketing está presente desde os eventos que a cidade abriga até a própria imagem da cidade comercializada. Nas palavras de Prysthon (2008, p.8, 9), "na malha das relações econômicas da cidade moderna, surge um elemento fundamental para a compreensão de urbanidade: a fetichização de bens de consumo. [...] E nesse jogo de aparências, valorações e novidades, a cidade, curiosamente, torna-se ela mesma fetiche".

Assim, as cidades globais vão se expandindo, não territorialmente, mas de maneira simbólica. E é aí que a pólis e a paidéia encontram a mídia, na espetacularização da vida cotidiana, tema do capítulo seguinte.

2. CIDADE E REPRESENTAÇÃO: A CONSTRUÇÃO DE REALIDADES

A globalização afetou não apenas a constituição das cidades, expandiu o alcance das mídias de modo que possam atingir um grande público com suas mensagens, e de uma só vez. Vivenciamos uma verdadeira torrente de informações diariamente e a partir do que vemos, criamos nossas visões de mundo, fazemos escolhas e, porque não dizer, construímos quem somos. Toda essa expansão midiática incide não somente sobre as identidades dos indivíduos, mas também na cultura, que tende a se tornar híbrida, já que os fluxos informacionais quebram a barreira do espaço e do tempo, possibilitando a comunicação *entre* diferentes lugares do mundo.

Esse cenário representa o que Hall (1997) chama de "revolução cultural". Para ele é a mídia que realiza todo o movimento global, as trocas culturais, econômicas, o consumo, as ideias. É a mídia que cuida da "transmissão para o mundo de um conjunto de produtos culturais estandarizados". A onda de imagens e narrativas contadas e recontadas ajudam a



VIII POSCOM
Seminário dos Alunos de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC-Rio
23, 24 e 25 de novembro de 2011

construir nosso imaginário. Essas construções geram dúvidas acerca do real e do ficcional, é fácil confundir-se entre a realidade refletida e a realidade criada.

A cenarização do mundo e a conversão do humano em imagem promovem uma aproximação impactante entre espaço vivido e espaço visto, entre presencialidade e mediação. [...] Vivemos, literalmente, o limite do olhar, que nos conduz a um estado de suspense ininterrupto: imaginamos ver o real e o que vemos é sua encenação; pensamos desfrutar de um teatro, quando, na verdade, o que se vê é real; em outros casos, gostaríamos que o real fosse uma encenação. (ROCHA, 2008, p.92)

Ainda sobre essas imagens mentais:

Pensemos na variedade de significados e mensagens sociais que permeiam os nossos universos mentais; tornou-se bastante acessível obter-se informação acerca de - nossas imagens de - outros povos, outros mundos, outros modos de vida, diferentes dos nossos; a transformação do universo visual do meio urbano - tanto da cidade pós-colonial (Kingston, Bombaim, Kuala Lumpur) quanto da metrópole do ocidente - através da imagem veiculada pela mídia; o bombardeio dos aspectos mais rotineiros de nosso cotidiano por meio de mensagens, ordens, convites e sedução; a extensão das capacidades humanas, especialmente nas regiões desenvolvidas ou mais "ricas" do mundo, e as coisas práticas - comprar, olhar, gastar, poupar, escolher, socializar - realizadas à distância, "virtualmente", através das novas tecnologias culturais do estilo de vida soft. (HALL, 1997)

O objeto de estudo dessa pesquisa é especialmente importante para exemplificar o pensamento dos dois autores acima citados. Em primeiro lugar porque o cinema já nasce do dualismo entre o real e a fantasia. Enquanto para os irmãos Lumière o cinema era um forma de registro da realidade, George Meliès acreditava que este poderia ser um criador de espetáculo para grandes audiências (BRITO, 1995). Considerando a atual "cenarização do mundo", o cinema seria mais um criador dessas imagens, já que um cenário, como utilizado no teatro é, na verdade, uma construção feita não necessariamente para se assemelhar à "realidade verdadeira", mas à realidade que a narrativa a ser contada cria. Portanto, ao assistir *Paris, te amo*, *Nova York, eu te amo* e *Rio, eu te amo* estaríamos vendo essas três cidades a partir de diferentes olhares, que fundam "o Ser e a Cultura, o Eu e o Outro" (BARROS, 2006). Em segundo lugar, vivemos um momento onde os olhares se multiplicam, onde a percepção do outro é criada e disseminada em larga escala. Portanto,



VIII POSCOM
Seminário dos Alunos de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC-Rio
23, 24 e 25 de novembro de 2011

daquilo que não conhecemos, tendemos a tomar por verdade o que a mídia nos mostra, neste caso específico, o cinema.

Representação é o nome dado a essa caracterização da realidade que nos leva a um conceito importante: estereótipo. O estereótipo é a delimitação de fronteiras, o ato de designar a certos grupos determinadas características. Em seu texto *The spectacle of the "other"*, Stuart Hall (1972, p.41) define

Stereotyping, in other words, is part of the maintenance of social and symbolic order. It sets up a symbolic frontier between the "normal" and the "deviant", the "normal" and the "pathological", the "acceptable" and the "unacceptable", what "belongs" and what does not or is "Other", between "insiders" and "outsiders", Us and Them.

Nesse ponto, voltamos a lembrar o objeto de estudo da pesquisa para relacioná-lo ao conceito de diferença. Para Deleuze (2004), simplificadamente, a diferença está associada à repetição à medida em que a própria ação de repetir algo traz consigo a diferença. Não é possível repetir o mesmo. Não é possível "criar" Paris, Nova York e Rio de Janeiro de forma igual. Não é possível falar de amor em Paris, Nova York e Rio de Janeiro da mesma maneira. A cada narrativa contada, ainda que sobre o mesmo tema, surge uma nova diferença. Então, a partir da relação representação-multiculturalismo, observaremos se a cidade configura-se um espaço de enfrentamento e quais diferenças se fazem mais visíveis em *Cities of Love*.

CITIES OF WHAT?

No site oficial de *Nova York, eu te amo*³ um texto se propõe a falar sobre o filme:

"The city [New York] has been immortalized on screen in hundreds of different ways in thousands of movies. But now comes a fresh, diverse and unabashdly romantic window into the city, this time seen entirely through the eyes of love - love in all its varieties, from the first love, tough love and momentary love, to love

³ Disponível em <<http://www.newyorkiloveyouthemovie.com/#/about-the-film>> Acesso em jul. 2011.



VIII POSCOM
Seminário dos Alunos de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC-Rio
23, 24 e 25 de novembro de 2011

remembered, love denied, love yearned for, and love that lasts forever - from a collaboration of young impassioned filmmakers from around the world".⁴

A partir dessa descrição faremos algumas inferências iniciais. O filme pretende se distinguir de outros que também se passam em Nova York por um aspecto: o amor. Aqui, a centralidade do amor é posta em destaque, de forma que nenhum dentre centenas de filmes filmados na *Big Apple* evidenciaram esse sentimento humano da forma que este faz: "do primeiro amor [...] ao amor que dura para sempre". Portanto, primeiramente, devemos nos atentar para o filme foi pensado para ver a cidade "inteiramente através dos olhos do amor", e observar com cautela os o que está por trás dessas histórias. Os romances são vistos apenas como um *pretexto* para representar a cidade, queremos ver a cidade cenário desses enredos. Quem são os outros? Que Nova York estamos vendo?

Nova York, eu te amo tem segmentos dirigidos pelos seguintes diretores: Jiang Wen, Mira Nair, Shunji Iwai, Yvan Attal, Brett Ratner, Allen Huges, Shekhar Kapur, Natalie Portman, Fatih Akin, Joshua Marston e Randy Balsmeyer, este último dirigiu apenas as cenas de transição entre os segmentos.

Antes de nos aprofundarmos na análise, é preciso situar o leitor quanto aos métodos. Será realizada, em princípio, a interpretação da composição de imagens em movimento. Tanto a mise-en-scène, "*a result of decisions about what to shoot and how to shoot it*" quanto a montagem, "*how the shots are presented*". (ROSE, 2007) Observaremos, então, os quadros, as distâncias das tomadas, angulação e o ritmo das sequências, para tentar perceber, nesse primeiro momento, como são representadas as relações multiculturais em Nova York.

Uma análise minuciosa demandaria muito tempo e resultaria em uma pesquisa muito extensa, o que não é o caso deste artigo. Portanto, serão selecionados inicialmente somente quadros que contenham ou façam referência a estrangeiros. As imagens escolhidas

⁴ "A cidade (Nova Iorque) foi imortalizada nas telas em centenas de modos diferentes em milhares de filmes. Mas agora chega uma nova, diversificada e obviamente romântica janela para a cidade, dessa vez vista completamente através dos olhos do amor - amor em todas as suas variedades, do primeiro amor, amor resistente e amor momentâneo, ao amor relembrado, amor negado, amor conquistado, e amor que dura para sempre - por uma colaboração de jovens e apaixonados cineastas de todo o mundo."



VIII POSCOM
Seminário dos Alunos de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC-Rio
23, 24 e 25 de novembro de 2011

terão uma breve descrição dos personagens, e da narrativa, quando necessário para a compreensão.

Observemos dois quadros pertencentes ao segmento de transição, aquele cujo objetivo é tentar estabelecer uma ligação entre os filmes:

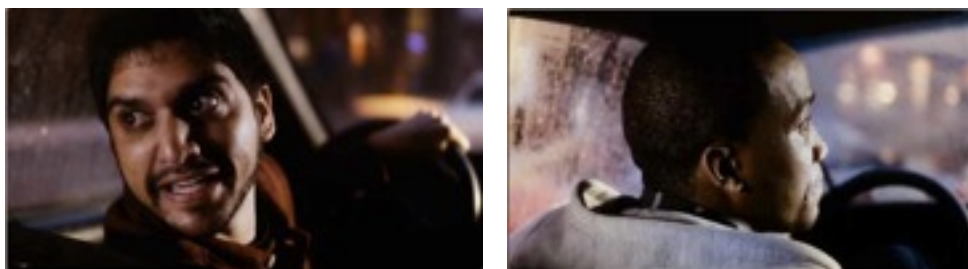


Figura 1. Táxi

Primeiramente, é importante destacar que em quase todos os segmentos o primeiro plano e o *close* são os planos mais utilizados. Já na transição surgem também cenas em plano geral. Isto posto, voltemos às considerações da figura 1. Ambos os personagens são estrangeiros. No recorte da esquerda, o personagem conversa com dois passageiros, ambos americanos, e em seguida os expulsa do táxi. À direita, o taxista nascido no Haiti conversa com uma personagem nascida em Mali enquanto ouvem música africana. Os estrangeiros parecem, portanto, querer preservar sua cultura diante de uma nova cultura dominante.



Figura 2. Business.



Figura 3. Eu e os outros.

No segmento dirigido por Mira Nair, os personagens Rifka (Natalie Portman) e Mansukbhai (Irrfan Khan) negociam a compra de pedras preciosas em uma loja na *47th Street* (figura 2). É interessante perceber que até agora, os personagens estrangeiros interagem apenas com outros personagens estrangeiros. O taxista que conversa com dois americanos, conversa apenas por uma relação de trabalho, não há nenhum envolvimento



VIII POSCOM
Seminário dos Alunos de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC-Rio
23, 24 e 25 de novembro de 2011

entre os personagens. O taxista haitiano conversa com a turista de Mali (Emilie Ohana), o personagem indiano faz negócios e relata sua história de vida para a personagem judia, que revela que vai se casar em breve, com um judeu, claro. A cena inicial desse segmento (figura 3) mostra "os diferentes" em meio a uma multidão, parece ser esse o único momento de contato entre nativos e estrangeiros em Nova York: nos passos apressados pelas calçadas. Nessa cena também é possível perceber a presença de outros estrangeiros, especialmente por meio das roupas e feições faciais.

Mais adiante, a turista de Mali aparece em meio a locais com intenso fluxo de pessoas, feiras e estações. Sempre com uma câmera na mão observando e registrando tudo o que acontece. Esses locais em que ela aparece podem ser considerados o que Marc Augé (1994, p.87) chama de "não-lugares", esses espaços de convivência que não permitem verdadeira interação entre os indivíduos.

Vê-se bem que por "não-lugar" designamos duas realidades complementares, porém, distintas: espaços constituídos em relação a certos fins (transporte, trânsito, comércio, lazer) e a relação que os indivíduos mantêm com esses espaços. Se as duas relações se correspondem de maneira bastante ampla e, em todo caso, oficialmente (os indivíduos viajam, compram, repousam), não se confundem, mesmo assim, pois os não-lugares medeiam todo um conjunto de relações consigo e com os outros que só diz respeito indiretamente a seus fins: assim como os lugares antropológicos criam um social orgânico, os não-lugares criam tensão solitária.



Figura 4. Não-lugares.

A personagem Rifka aparece novamente, dessa vez acompanhada pelo marido (Figura 5). A imagem aparece em primeiro plano, contudo, é possível notar ao fundo uma



VIII POSCOM
Seminário dos Alunos de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC-Rio
23, 24 e 25 de novembro de 2011

família oriental tirando fotos de um casamento. Novamente, Nova York se apresenta como uma cidade que abriga turistas e imigrantes de todas as partes do planeta, mas estes não se misturam com o local, mantêm seu círculo social e suas tradições mesmo diante do novo.



Figura 5. Amor.

Semprini (1999, p.18) lembra que "os negros viviam em bairros separados, frequentavam escolas próprias, tinham lugares marcados nos meios de transporte públicos", no filme não aparecem muitos personagens negros. Porém, uma rápida cena de transição serve de exemplo para a fala de Semprini. Um personagem do início do filme, Ben, um ladrão, joga basquete em uma quadra com um grupo de jovens negros. É possível perceber a mudança da paisagem, nesse momento, o filme mostra outra Nova York, com prédios ao fundo com fachadas empobrecidas, trata-se evidentemente de um bairro periférico.



Figura 6. Um jogo.



Figura 7. Orientais



VIII POSCOM
Seminário dos Alunos de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC-Rio
23, 24 e 25 de novembro de 2011

Para finalizar a constatação da delimitação de fronteiras entre o "eu", os nativos, e o os "outros", os estrangeiros. Uma prostituta de origem oriental (Maggie Q) leva suas roupas a uma lavanderia, cujo dono também é um oriental.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A observação minuciosa de *Nova York, eu te amo* é capaz de revelar muitas sutilezas inscritas nas narrativas. A análise inicial aqui apresentada foi capaz de revelar uma cidade onde existem diversas culturas (multiculturalismo), mas essas diversas culturas não interagem (interculturalidade), não há diálogo, há sim uma delimitação de espaços, barreiras.

Se adicionarmos a essa percepção o fato de que muitos dos diretores dos segmentos são estrangeiros e, portanto, tem uma visão externa da cidade e a partir dela construíram suas narrativas, podemos deduzir que a imagem de Nova York já inscrita no imaginário social é a imagem de uma cidade cheia de oportunidades para os estrangeiros, fazendo jus à ideia de "sonho americano". A imagem de uma cidade que acontece em seu exterior, impessoal, rígida, cujos "não-lugares" se multiplicam para abrigar o "outro". *Cities of Love* tem o objetivo de divulgar a imagem das cidades para o mundo sob um novo olhar, ou sob novos olhares. No caso de Nova York, esses olhares nos mostram uma cidade cingida pelas diferenças, onde há diversidade mas não há misturas, onde cada um cria e se isola junto a seu grupo e assim tenta manter sua cultura, o seu eu a todo custo, negando a todo momento a existência do outro.

REFERÊNCIAS

ARANTES, Otilia Beatriz Fiori. Cultura e transformação urbana. In: PALLAMIN, Vera M. (Org.) **Cidade e cultura: esfera pública e transformação urbana**. São Paulo: Estação Liberdade, 2002. P. 59-70

AUGÉ, Marc. **Não-lugares: Introdução a uma antropologia da supermodernidade**. Campinas, SP: Papirus, 1994.

BARROS, José Márcio. Olhar a cidade, obscena. In: PINTO, Júlio; SERELLE, Márcio. **Interações midiáticas**. Belo Horizonte: Autêntica, 2006.



VIII POSCOM
Seminário dos Alunos de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC-Rio
23, 24 e 25 de novembro de 2011

- BAUMAN, Zygmunt. **Modernidade líquida**. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.
- BRANDÃO, Carlos Antônio Leite. A natureza da cidade e a natureza humana. In: BRANDÃO, Carlos Antônio Leite. **As cidades da cidade**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006. P. 55-80.
- BRITO, João Batista de. **Imagens Amadas**. São Paulo: Ateliê Editorial, 1995.
- CAMPOMORI, Maurício. Uma cidade para o homem de Heisenberg. In: BRANDÃO, Carlos Antônio Leite. **As cidades da cidade**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006. P. 93-100.
- DELEUZE, Gilles. **Diference and repetition**. Great Britain: Continuum, 2004.
- GUATTARI, Félix. **Caosmose: um novo paradigma estético**. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992.
- HALL, Stuart. **A centralidade da cultura: notas sobre as revoluções culturais do nosso tempo**. Educação & Realidade, Porto Alegre, v.22, n.2, jul./dez. 1997.
- _____. The spectacle of the "other". In: HALL, Stuart. (Org.) **Representation: cultural representations and signifying practices**. Londres: Sage Publications (The Open University), 1997. P. 223-279.
- JAEGER, Werner Wilhelm. **Paidéia: a formação do homem grego**. 3a Ed. São Paulo: Martins Fontes, 1994.
- NEGT, Oskar. Espaço Público e experiência. In: PALLAMIN, Vera M. (Org.) **Cidade e cultura: esfera pública e transformação urbana**. São Paulo: Estação Liberdade, 2002. P. 17-25.
- PRYSTHON, Angela; CUNHA, Paulo. (Orgs.) **Ecos urbanos: a cidade e suas articulações midiáticas**. Porto Alegre: Sulina, 2008.
- ROCHA, Rose de Melo. Cidades palimpsestas, cidades midiáticas: limiares e errâncias que produzem significação. In: PRYSTHON, Angela; CUNHA, Paulo. (Orgs.) **Ecos urbanos: a cidade e suas articulações midiáticas**. Porto Alegre: Sulina, 2008. P. 91-110.
- ROSE, Gillian. **Visual methodologies**. 2a Ed. Londres: Sage Publications, 2007.
- SEMPRINI, Andrea. **Multiculturalismo**. Bauru, SP: EDUSC, 1999.
- SEVCENKO, Nicolau. O desafio das tecnologias à cultura democrática. In: PALLAMIN, Vera M. (Org.) **Cidade e cultura: esfera pública e transformação urbana**. São Paulo: Estação Liberdade, 2002. P. 37-47.
- SOUZA, Marcelo Lopes de. **A prisão e a ágora: reflexões em torno da democratização do planejamento e da gestão das cidades**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2006.
- VIRILIO, Paul. **Velocidade e política**. São Paulo: Estação Liberdade, 1996.
- New York, eu te amo**. 2009. Dirigido por Emmanuel Benbihy. Califórnia Filmes.



VIII POSCOM
Seminário dos Alunos de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC-Rio
23, 24 e 25 de novembro de 2011

Pegue seu bilhete; compre pipoca e esteja pronto para banguear!

A performance do *Big Four* transmitida em cinemas e novas experiências para
*headbangers*¹

Melina Aparecida dos Santos Silva²
Universidade Federal Fluminense (UFF)

RESUMO

O conceito de performance musical engloba tanto a importância da mediação do corpo na fruição musical, referindo-se não só à execução artística em si, quanto a experiência do público, durante a apresentação. Assim, interessa-nos discutir como uma performance de *thrash metal* sofre modificações ao ser transmitida em salas de cinema. Para isso, o artigo aborda a transmissão do show realizado pelo *Big Four*, diretamente do *Sonisphere Festival* (Bulgária), via satélite, para cinemas ao redor do mundo. Parte-se da hipótese de que os *headbangers*, ao ocupar o lugar do espectador de cinema, obtiveram uma experiência domesticada em partes, visto que se comportaram de forma diferente das normas consolidadas nas salas escuras.

PALAVRAS-CHAVE: *Big Four*; performance; shows “ao vivo”; cinema

EM CARTAZ: BIG FOUR

Cinemas, ao redor do mundo, receberam um público diferente, no dia 22 de junho de 2010. Uma legião de fãs com camisas pretas – com logotipos de bandas de *thrash metal*³ – formaram filas em redes de cinemas, para comprar bilhetes da sessão das 21 horas. Entretanto, não era uma sessão comum. O *headbangers*⁴ compareceram às salas escuras para participar de um capítulo inédito na história do *heavy metal*.

¹ Trabalho apresentado no GT Imagens e Representações no Audiovisual do VIII Seminário de Alunos de Pós-Graduação em Comunicação da PUC-Rio.

² Mestranda em Comunicação Social pela Universidade Federal Fluminense (UFF). Orientadora: Simone Pereira de Sá. Graduada em Comunicação Social, com habilitação em Jornalismo, pelo Centro Universitário de Barra Mansa. Email: mel.santos1985@yahoo.com.br.

³ O *thrash metal* é uma subdivisão do *heavy metal* conhecida por uma maior velocidade e maior peso do que seus antecessores. Suas origens remontam ao fim da década de 1970 e começo da década de 1980, quando um grande número de bandas começou a incorporar elementos da Nova Onda do Metal Britânico com a nova música *hardcore/punk* que surgia, criando assim um novo estilo. As “quatro grandes” bandas do *thrash metal* são *Anthrax*, *Megadeth*, *Metallica* e *Slayer* que criaram e popularizaram o gênero no começo da década de 1980.

⁴ *Headbanger* é um termo usado para designar um fã de *heavy metal* e suas variantes. O termo *headbanger* refere-se também aqueles que praticam o *headbanging* (banguear: sacudir a cabeça). Os cabelos compridos, casacos de couro, coletes jeans, *patches* de bandas de metal, entre outros acessórios, ajudam a promover um sentido de identificação na subcultura.



VIII POSCOM
Seminário dos Alunos de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC-Rio
23, 24 e 25 de novembro de 2011

Os amantes de metal foram assistir à transmissão - “ao vivo” - do show do *Big Four* [*Metallica*; *Anthrax*; *Megadeth* e *Slayer*], via satélite, diretamente do *Sonisphere Festival*⁵, em Sófia (capital da Bulgária). Mas, este não era um “mero” festival.

As quatro bandas tocaram juntas, pela primeira vez, constituindo um momento único para a comunidade do *heavy metal*. A cena “épica” foi propagada mundialmente, graças à “magia tecnológica do satélite” (Metallica, 2010, *online*). “(...) se já não bastasse esta turnê do *Big Four* ser excitante o suficiente, agora nós estaremos no telão mundialmente!”, disse o guitarrista Scott Ian (Anthrax), “(...) pegue seu bilhete, arranje alguma pipoca e esteja pronto para banguelar!”⁶ (IAN, 2010, *online*).

O *Big Four* invadiu sessões de 450 cinemas norte-americanos, 350 salas localizadas na Europa, Canadá e América Latina. No total, 31 países receberam as transmissões. No Brasil, *headbangers* de São Paulo, Rio de Janeiro, Brasília, Porto Alegre, Salvador e Santos, curtiram o show [quase] “ao vivo”. A veiculação teve duas horas de atraso [o show começou às 16h45, em Sófia, 19 horas, horário de Brasília]. Os *headbangers* tiveram de esperar até as 21 horas, para curtir 3 horas e 40 minutos do mais puro *thrash metal*.

Sabe-se que a magia do satélite funcionou e a transmissão em HD foi um sucesso. Apesar dos cortes de músicas de cada banda e demais edições, o público assistiu ao espetáculo, devidamente acomodados em suas poltronas. Entretanto, a experiência silenciosa, consolidada nas salas escuras, foi ignorada na sessão “*Big Four*”.

Sem espaço para romance, as salas de cinemas foram tomadas por cervejas; cigarros; gritos; assovios; urros de Hey! Hey! e celulares ligados. Elementos que, se encontrados em sessões de cinema comuns, fariam o lanterninha expulsar quem estivesse atrapalhando a experiência 'silenciosa'.

⁵ No dia 22 de junho, as bandas se apresentaram em Sofia, na Bulgária, no quarto show — de um total de sete — da inédita turnê, dentro do festival itinerante *Sonisphere*. Quem garantiu a transmissão brasileira foi a distribuidora MovieMobz, sendo os ingressos vendidos a R\$80 no site Ingresso.com e nas bilheterias da rede Cinemark.

⁶ “Damn, as if Big 4 tour wasn't exciting enough now we get to be on the big screen worldwide” Metal at the movies, two big horns up! It is unbelievably gratifying that this means só much to the metal community around the globe. Get your tix, grab some popcorn and get ready to bang yout head!”. (IAN, 2010, *online*). Disponível em: <http://uk.sonispherefestivals.com/news/watch-the-big-4-play-sonisphere-in-a-cinema-near-you/>. Acesso em 01 de ago. 2011.



O artigo pretende analisar quais transformações na performance e na recepção, os cinemas possibilitaram ao *Big Four*. Qual o papel das tecnologias e como suas apropriações modificaram a emissão/recepção do evento? Que tipo de experiência os *headbangers* tiveram, ao sair do *lugar do espectador de music halls* para ocupar o *lugar do espectador de cinema*? Parte-se da premissa de que os *headbangers*, ao ocupar o *lugar do espectador de cinema*, tiveram uma experiência híbrida, domesticada em partes, devido à emissão/recepção do evento.

Desta forma, o artigo está dividido em três partes. Na primeira, descreve-se a formação de arquiteturas acústicas e o papel do cinema na disseminação de novas formas de escuta. Na segunda, discute-se as ideias de Simon Frith; prologando a discussão para o papel das tecnologias em sua veiculação. A seguir, analisa-se que tipo de experiência os fãs de *thrash metal* obtiveram ao acompanhar o show do *Big Four* nos telões.

ESPAÇOS ACÚSTICOS E REGIMES DE ESCUTA

Ao descrever como um novo espaço sonoro surgiu, na década de 30, Thompson (2002) relata como a busca pelo som 'limpo' propiciou o aperfeiçoamento de novos ambientes e formas de controle de ruídos indesejáveis. “Os sons em si foram intensamente resultados da mediação tecnológica⁷” (THOMPSON, 2002, p. 2). As tentativas de engenheiros para controlar o comportamento do som nos espaços gerou tecnologias que seriam usadas, mais tarde, em salas de concerto, estúdios cinematográficos e salas de cinema. Logo depois, surgiram novas ferramentas eletroacústicas [rádios; fonógrafos; alto-falantes; microfones] para transformar sons em sinais elétricos. A ação resultou na criação de novas formas de escuta, pois os consumidores passaram a procurar um tipo particular de som: limpo.

As tecnologias de reprodução sonora se desenvolviam progressivamente, porém seu uso não foi aproveitado, inicialmente. Uma das hipóteses é que os exibidores, ao tratar o som como elemento secundário do cinema, não modificaram a estrutura das salas até a

⁷ The sounds themselves were increasingly the result of technological mediation. THOMPSON, Emily. *The Soundscape of Modernity. Architectural Acoustics and the Culture of listening in America, 1900-1933*. Massachusetts: MIT Press, 2002. Tradução da autora.



VIII POSCOM
Seminário dos Alunos de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC-Rio
23, 24 e 25 de novembro de 2011

década de 70. “(...) ainda não haviam audibilidades suficientemente cultivadas que demandassem intensidade e fidelidade sonora como características da espectralidade cinematográfica” (CASTANHEIRA e PEREIRA, 2009, sp).

A qualidade do som dos cinemas só se aperfeiçoou com a criação do *Dolby*, na década de 70. O sistema, idealizado por Ray Dolby, foi criado para reduzir ruídos e ampliar o espectro sonoro nos filmes. As tentativas iniciais de utilização do Dolby foram realizadas em musicais como *Tommy* (1975, Ken Russel) e *A star is born* (Frank Pierson, 1976). Porém, a “densidade sonora” (CHION, 1998) do *Dolby* não foi totalmente aproveitada. Foi com *Guerra nas estrelas* (*Star Wars*, George Lucas, 1977) que a indústria cinematográfica entendeu que um novo modelo de exibição havia sido criado.

O *Dolby* intensificava estímulos sobre a plateia, devido à espacialização do som, à potência dos graves e aos efeitos especiais. “O cinema *Dolby* introduz, então, um novo elemento expressivo: o silêncio dos alto-falantes, acompanhado por seu reflexo, o silêncio atento da audiência⁸” (CHION, Op.cit, p. 151). Foi nas salas de cinema que espectadores foram expostos a novas formas de escuta. A indústria cinematográfica teve um papel crucial “na definição e disseminação do novo som, e a evolução de tecnologias acústicas em teatros e estúdios demonstram como arquiteturas acústicas e eletroacústicas gradualmente surgiram⁹” (THOMPSON, 2002, p. 234).

Em 1974, o público se deparou com outro tipo de experiência sonora: o sistema *Sensurround*, desenvolvido pela Universal para o lançamento do filme *Terremoto* (*Earthquake*, Mark Robson). Acompanhando estas mudanças na natureza do som, levando à constituição do “som moderno”, chegamos aos *home-theaters*, que apresentam outro nível de experiência auditiva. Portanto, a tecnologia, criada inicialmente para controlar o som em espaços acústicos, levou à produção de sonoridades mais potentes.

⁸ Dolby cinema thus introduces a new expressive element: the silence of the loudspeakers, accompanied by its reflection, the attentive silence of the audience. Ibid. p. 151.

⁹The motion picture industry played a crucial role in defining and disseminating the new sound, and the evolution of acoustical technologies in theaters and studios demonstrates how architectural acoustics and electroacoustics gradually merged. THOMPSON, Emily. Op.cit. Tradução da autora.



PERFORMANCES E MEDIAÇÕES TECNOLÓGICAS

a) Performance: uma relação entre artista e público

Ao analisar a performance musical, FRITH (1998) descreve a importância da mediação do corpo na fruição musical, referindo-se não apenas à execução musical dos artistas, mas também como ela é recebida, absorvida e avaliada pelo público. Para o autor, a performance é mais uma negociação entre artista e público do que uma ação dotada de espontaneidade.

Assim, a performance é um *processo comunicativo* baseado na corporeidade e, ao mesmo tempo, uma *experiência de sociabilidade*, visto que ela comporta normas negociadas a partir dos gêneros musicais e do público. Por isso, esta experiência só ocorre numa audiência que compreende os gestos representados na própria experiência performática (FRITH, 1998 *apud* HOLZBACH e SÁ, p.148).

A performance musical apresenta ações falsas, altamente ensaiadas, e verdadeiras, pois traduzem emoções; revelando ao público sentimentos íntimos do *performer*. Constituindo uma dinâmica de pensamentos e ações, ao combinar a espontaneidade e a encenação de um papel social. Esta ligação compõe a base da experiência de fruição de um show pelo público, o qual avalia sua qualidade, segundo parâmetros como autenticidade, técnica e emoção.

Sá (2006) argumenta que as noções de performance foram construídas a partir das tecnologias de reprodução musical, como “microfones, amplificação, sistemas de som cada vez mais potentes, e grandes sistemas de telas para a visibilidade nos shows em espaços gigantescos” (p.11). Logo, a noção de show “ao vivo”, na música popular/massiva do século XX, é produto de mediações tecnológicas. Tal performance mediada apresenta diversos formatos, os quais favorecem experiências específicas de mediação, como em shows “ao vivo” ou televisionados; DVDs de shows; videoclipes e espetáculos musicais transmitidos via internet¹⁰.

¹⁰ O rádio e a televisão foram determinantes na formação de um público que, no decorrer do século XX, teve a possibilidade de assistir a shows sem a necessidade de estar presentes neles, argumentam Holzbach e Sá (2010). Com ambos, o público pode se informar e se entreter. O rádio, por exemplo, tornou-se mediador musical entre os artistas e os ouvintes. A televisão remetia a um cinema privado. Este sucesso ocorreu devido à prática social, de caráter intimista, que



b) A transmissão de espetáculos “ao vivo”

Para Dayan e Katz (1983) – ao analisar a natureza de um evento “reconstruído” pela televisão, em vista de sua transmissão ao vivo -, “as cerimônias televisionadas se distinguem pelo rigor de sua coreografia, pela precisão dos ritmos dados a sequência de planos” (p.8). Como o evento é “pontuado de imagens-resumo, (...) de situações emblemáticas e apreendidas ao vivo” (p.7); a televisão adota uma montagem baseada na continuidade narrativa, dando ao evento um ritmo contínuo, através do papel de narradores.

Observa-se que os shows musicais são eventos construídos a partir de papéis bem definidos [artistas e público] e altamente coreografados, embora exista um espaço para o improviso. Assim, a performance musical televisionada conserva algumas dessas características e, ao mesmo tempo, sofre transformações. Isso ocorre, pois um de seus elementos principais - a cerimônia é baseada na interação entre atores e espectadores – é mediado tecnologicamente para se tornar uma produção televisiva. Portanto, a natureza do espetáculo adquire novas especificidades.

Um dos principais papéis da televisão, ao transmitir uma performance musical, é “reforçar o significado do espetáculo”, argumentam Holzbach e Sá, e, simultaneamente, “criar uma forma própria de representá-lo” (p.151). Isso é perfeitamente entendido pelos artistas e o público, os atores do evento; e “tanto pelas pessoas que foram conferir o evento *in loco* quanto pelas que o assistem pela televisão em qualquer lugar e em qualquer tempo” (HOLZBACH e SÁ, 2010, p.151).

BIG FOUR: UMA SESSÃO DE CINEMA BARULHENTA

Como os *headbangers* se comportaram, ao sair do lugar do espectador de *music halls* para ocupar o espaço do espectador de *cinema* [definido pela dupla limitação da imobilidade do corpo, bloqueado em uma poltrona e pela contenção do campo visual (COMOLLI, 2008)], durante três horas de “artilharia pesada emitida pelo sistema de som” (FRADKIN, 2010, *online*)? Devido a estas limitações, como os fãs de metal se sentiram,

surgia no século XIX, baseada principalmente pelo desejo das pessoas de se refugiarem em seus lares.

ao presenciar quatro das maiores bandas americanas de *thrash*, não podendo realizar algumas manifestações típicas desse gênero musical?

Na “sessão” do *Big Four*, oferecida no Cine Odeon (Cinelândia), ou na sala 14 do Cinema UCI (Barra da Tijuca), ninguém da plateia foi vaiado, ao deixar o celular ligado. Para não deixar os *headbangers* totalmente deslocados de seu espaço acústico habitual, os *music halls*, o consumo de cerveja foi liberado, assim como cigarros e coros barulhentos (os famosos urros de “Hey! Hey!”).

Outras atitudes, que fariam o lanterninha do cinema expulsar quem estivesse perturbando a sessão, como assovios, quando uma mulher era focalizada no telão, não foram considerados nada incômodos. Em suma: além de não ter espaço para romance, a transmissão do show do *Big Four* nos cinemas, apresentou uma modificação na experiência silenciosa consolidada nas salas escuras.



Figura 1 – Uma sessão barulhenta no Cine Odeon (RJ) – créditos (O Globo)

Os *headbangers* não se comportaram totalmente como espectadores de cinema, visto que ambos apresentam categorias diferenciadas de receptores. “o espectador de cinema é um tipo particular de espectador, historicamente datado, e, por isso, diferente tanto do espectador de televisão quanto daquele do teatro, (...) e dos *music halls*” (COMOLLI, 2008).

Esses “lugares do espectador”, para Comolli (2008), têm em comum a ação de mobilizar o olhar [combinado ou não à escuta]. Porém, cada um se diferencia dos outros por um sistema que impõe ao “corpo-espectador” uma relação definida com o aspecto



VIII POSCOM
Seminário dos Alunos de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC-Rio
23, 24 e 25 de novembro de 2011

espaciotemporal que ele apresenta. Por isso, os *headbangers* transferiram os movimentos típicos de shows de *heavy metal* para o espaço do cinema, como o diretor da empresa MovieMobz, Fábio Lima, especifica abaixo:

Em alguns cinemas, houve gente que aproveitou espaços livres para dançar, dando trombadas, como acontece tradicionalmente em shows de metal. Alguns gerentes ficaram preocupados. Eu dizia: "Relaxe. É um público que se respeita, mais que em outros estilos de música". (LIMA in FRADKIN, 2010, *online*).

Os espectadores assistiram a uma versão compacta do que ocorrera ao longo do dia na Bulgária. Desta forma, devido ao formato da transmissão, tanto as passagens entre os shows e músicas das quatro bandas foram editadas. A segunda banda a entrar no palco do *Sonisphere* foi o Megadeth, seguida por Slayer. A atração mais esperada do *Big Four*, o Metallica, fechou a apresentação.

O momento mais marcante foi quando James Hetfield, vocalista do Metallica, escalou os integrantes das três bandas [incluindo Dave Mustaine, velho desafeto do grupo] para tocarem um bis mais do que especial: "Am I evil?", da banda britânica Diamond Head. Apenas Jeff Hanneman e Kerry King, guitarristas do Slayer, não retornaram ao palco para o bis.

Como os direitos do evento também incluíram duas reprises nas semanas seguintes, 50 salas de cinema entraram no circuito. As reapresentações ocorreram nos dias 2 e 3 de julho, em cinemas das redes Cinemark (às 23 hs) e UCI (às 22h30). As sessões duraram 4 horas, devido aos intervalos. Os ingressos custaram R\$ 40 (inteira) e R\$ 20 (meia).

O show também foi lançado em DVD e Blu-Ray, em novembro de 2010. Aos consumidores, foram oferecidos um box de luxo [2 DVDs; 5 CDs; um encarte com fotos exclusivas], DVD duplo com *Dolby 5.1 Surround Sound* ou em *Blu-Ray*. O DVD traz cinco horas de show, entrevistas, cenas dos bastidores, e outras surpresas que não foram vistas [ou ouvidas] nas salas de cinema.



VIII POSCOM
Seminário dos Alunos de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC-Rio
23, 24 e 25 de novembro de 2011

Para Comolli (2008), se passamos de um show a uma sessão de cinema, sem deixarmos de ser espectadores; numa troca de papéis, para movimentar “modos de funcionamento específicos” de cada plateia [não assistimos a uma peça de teatro como a um show de rock]; isso ocorre, cada vez mais, devido a uma pressão comercial, trazida por esses diferentes “módulos de formação do espectador”, “combinados em complexos, espaços híbridos” e, porque não, “metaespetaculares” (p. 135).

CINEMA NÃO É SHOW DE VERDADE

Depoimentos de fãs colhidos em *blogs*; comunidades do *Big Four* [sites de relacionamento] e fóruns de discussão, apresentam opiniões positivas e negativas sobre a transmissão do espetáculo. As mensagens referiam-se, principalmente, à mudança na experiência dos amantes de metal, os quais foram deslocados dos *music halls* para as salas de cinema.

Supra-sumo	Prefiro comprar o DVD e ver em casa!
	Eles vão tirar as poltronas do cinema para passar o show?
	Porque quem aqui é fã de Thrash Metal do Slayer vai conseguir assistir/curtir <i>ANGEL OF DEATH/ CRIMINALLY INSANE/HEWLL AWAITS E BLACK MAGIC</i> sentadinho em um poltrona comendo pipoca?

No período pós-sessão, alguns comentários criticavam o formato da transmissão, visto que muito fãs tinham a expectativa de que o show fosse veiculado em tempo real.

Thiago	23/06/10
Show editado e com horas de atraso.	
Alguém tem alguma reclamação acerca da edição do show e das horas de atraso? O show não foi ao vivo, isso é fato. Mas não darão nenhuma explicação para as pessoas que pagaram caro para assistir o show "ao vivo"?	

A natureza [da performance do *Big Four*] foi reconstruída pelo cinema, em vista de sua transmissão. O espetáculo foi fragmentado em imagens-resumo, com ritmos dados pela sequência de planos. Não podemos nos esquecer de que esta experiência, fragmentada e descontínua, constitui a própria essência do cinema.

Rodrigo	23/06/10
O show não foi ao vivo por 2 motivos:	
1. Lá na Bulgária o show começou às 19 horas (horário de Brasília). Quem em sã consciência iria a um show 3a feira às 19 horas?? Aposto q ficaria muito complicado pra maioria dos fans q trabalham/fazem faculdade, etc.	
2. O show foi editado para caber em um horário plausível para uma sala de cinema, pq realmente não tem nada a ver ficar lá sentando vendo os roadies trocarem os equipamentos entre as bandas. Pra falar a verdade, ainda bem q foi editado. Uma coisa é vc estar lá no show, outra é estar sentado numa poltrona de cinema.	



VIII POSCOM
Seminário dos Alunos de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC-Rio
23, 24 e 25 de novembro de 2011

O filme, lembram-nos Marey e Muybridge, é composto por dois elementos: imagens em movimento e espaços entre essas imagens. As imagens, na verdade, não se movem: elas sucedem uma à outra. A montagem, assim, cria uma colagem de fragmentos que não pode evitar o fato de tornar descontínua a experiência do espectador. Por isso, “um filme nunca pode ser totalmente presente como o movimento contínuo; as lacunas do filme o tornam sempre uma cadeia de instantes” (CHARNEY, 2004, p.331).

Devido a essa descontinuidade da montagem filmica, os fãs do *Big Four* se sentiram incomodados com a performance musical fragmentada nas telas. Os cortes de músicas e edições de mudanças de palco, ações necessárias para adaptar o evento ao formato cinematográfico, também entraram na pauta de debates dos fãs.

Talles
Rodrigo, 28/06/10

Falou tudo cara.

Seria uma tremenda babaquice ficar vendo todas as mudanças de palco etc.

Meu, foi mais do que bom isso cara. Pq eu acredito que o Big Four vai demorar um bocado pra vir pra cá (SE vier).

Então foi mais do que merecida a transmissão gravada e passada no cinema pra galera ver.

Realmente, 80 reais é muita coisa pra assistir um "filme no cinema"

mas meu.... acredito eu, que caso o Big Four venha pro Brasil, será, no mínimo, o dobro desse preço.... A MEIA ou seja.... qm tá reclamando, ta reclamando de barriga cheia.

Os *headbangers* também reclamaram da qualidade do som nos cinemas. Chama-se a atenção, nesta passagem, para o desejo do consumidor pelo “som eficiente, resultado da conexão entre o mínimo ruído e a máxima produtividade” (THOMPSON, 2002, p.3).

O que considero único ponto negativo da noite, (...) é o som. Já no Anthrax, (...) só ouvíamos as guitarras, caixa e pratos. Baixo, bumbos, tons, nem sinal. O som melhorou no Megadeth (com muita chuva lá em Sófia), mas **nada de graves**. E, de repente, o som simplesmente sumia, parcialmente, ou seja, algumas caixas do cinema ficaram **mudas**. Aí, voltada. Aí, saía. **E nada de grave**. E isso aconteceu principalmente no show do Metallica, inclusive durante a execução do *Big Four* no cover do *Diamond Head*, “*Am I Evil?*” (DUTENIC, 2010, *online*).



VIII POSCOM
Seminário dos Alunos de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC-Rio
23, 24 e 25 de novembro de 2011

As opiniões divergiam quando o assunto era se assistir a um show de *heavy metal*, transmitido em cinemas, seria ou não uma experiência genuína. “Curtir essas quatro bandas enquanto você estiver sentado em uma poltrona é impossível, não é a mesma coisa” (VKILLER, 2010, *online*).

Cinema não é show de verdade, claro, mas foi muito legal ver a reação da galera. Todos realmente amantes do metal (convenhamos, ir ao cinema ver uma gravação é uma coisa meio... nerd?). A galera, nova ou não, estava ali realizando um sonho do estilo *thrash* metal, que era ver este quarteto juntos, tocando em uma mesma noite (DUTENIC, 2010, *online*).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao analisar os *lugares do espectador*, Comolli (2008) relata que o espectador de cinema é um tipo particular de espectador, “historicamente datado. Por isso, difere tanto do espectador de televisão quanto do museu, do teatro, da sala de concerto, (...), ou dos *music halls*” (p. 135).

Assim, os *headbangers*, ao serem deslocados de seu *lugar de espectadores de music halls* para ocupar o espaço de *espectadores de cinema*, absorveram uma experiência híbrida, domesticada em partes. Mesmo enfrentando uma dupla limitação corporal, o bloqueio do corpo nas poltronas e a contenção do campo visual, alguns fãs transferiram as manifestações típicas de shows de *heavy metal* (rodinhas; gritos; assovios etc) para o cinema. A utilização das salas de cinema para a transmissão dos “quatro grandes” reconfigurou a experiência coletiva, mediada tecnologicamente, de assistir a um show de *heavy metal* “ao vivo”.

Os *headbangers* se depararam com uma experiência fragmentada e descontínua, devido à montagem filmica. Como os próprios fãs alegaram: “Curtir essas quatro bandas enquanto você estiver sentado em uma poltrona é impossível, não é a mesma coisa”!

REFERÊNCIAS

COMOLLI, Jean-Louis. **Ver e poder** - A inocência perdida: cinema; televisão; ficção; documentário. Belo Horizonte: UFMG, 2008.



VIII POSCOM

**Seminário dos Alunos de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC-Rio
23, 24 e 25 de novembro de 2011**

CHARNEY, Leo. Num instante: o cinema e a filosofia da modernidade. In: CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa. **O cinema e a invenção da vida moderna**. São Paulo: Cosac Naify, 2004. p.317-337.

CHION, Michel. The silence of the loudspeakers, or why with Dolby Sound it is the filme that listen to us. In: SIDER, Larry (org). **Soundscape** – The school of sound lectures 1998-2001. London: Wallflower, 2003.

DAYAN, Daniel; KATZ, Elihu. Rituels publics à l'usage privé: métamorphose télévisée d'un mariage royal. In: **Annales:économies, sociétés, civilisations**. Paris, n.1, p.3-20, jan./fev. 1983.

PEREIRA, Vinícius Andrade; CASTANHEIRA, José Cláudio. Mais grave! Como as tecnologias midiáticas afetam as sensorialidades auditivas e os códigos sonoros contemporâneos. In: XVIII Encontro da COMPÓS, 2009, **Anais...**, Minas Gerais. Belo Horizonte: PUC, jun.2009. Disponível em: <http://maisgrave.blogspot.com/2009/06/mais-grave.html>. Acesso em 25 jun.2010.

SÁ, Simone Pereira de; HOLZBACH, Ariane Diniz. #u2youtube e a performance mediada por computador. **Galáxia** – Revista do Programa de Pós-graduação em Comunicação e Semiótica da PUC, São Paulo, n.20, p.146-160, dez.2010.

SÁ, Simone Pereira de. A música na era de suas tecnologias de reprodução. In: XV Encontro Anual da COMPÓS, 2006, São Paulo, **Anais...**, Bauru: UNESP, 2006, 6 a 9 jun.2006.

THOMPSON, Emily. **The Soundscape of modernity** – Architectural acoustics and the culture of listening in America, 1900-1933. Massachussets: MIT PRESS, 2002.

Sites visitados

ALMEIDA, Felipe. Big Four: Sonisphere Festival – Sofia/Bulgaria. **Território da Música**, São Paulo, 23 jun 2010. Disponível em: <http://www.territoriodamusica.com/shows/?c=922>. Acesso em 26 jun.2011.

BIG FOUR NO CINEMA!. **Terra**, São Paulo, 20 jun 2010. Disponível em: <http://forum.outerspace.terra.com.br/showthread.php?t=294712>. Acesso em 23 jun 2010.

DUTENIC, Eduardo. Big Four nos cinemas – Shopping Eldorado – Metallica + Big Four. **Minuto HM**, São Paulo, 23 jun 2010. Disponível em: <http://minutohm.com/2010/06/23/cobertura-minuto-hm-%E2%80%93-big-four-nos-cinemas-%E2%80%93-shopping-eldorado-%E2%80%93-sp-%E2%80%93-parte-7-final-%E2%80%93-metallica-big-four/>. Acesso em 23 jun 2011.

FRADKIN, Eduardo. Show de Metallica, Megadeth, Slayer e Anthrax tem homenagem a James Dio e reprise garantida nos cinemas. **O Globo**, Rio de Janeiro, 23 de jun 2010. Disponível em: <http://oglobo.globo.com/cultura/mat/2010/06/23/show-de-metallica-megadeth-slayer-anthrax-tem-homenagem-james-dio-reprise-garantida-nos-cinemas-916955986.asp>. Acesso em 26 de jun 2011.



VIII POSCOM
Seminário dos Alunos de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC-Rio
23, 24 e 25 de novembro de 2011

THE BIG FOUR...COMING TO A THEATER NEAR YOU! **Metallica**, EUA, 20 mai.2010.
Disponível em: <http://www.metallica.com/news/may-202010-the-big-four-coming-to-a-theatre-near-you.asp>. Acesso em 26 jun 2011

WATCH THE BIG 4 PLAY SONISPHERE IN A CINEMA NEAR YOU. Sonisphere, Bulgária, 14 jun 2010. Disponível em: <http://uk.sonispherefestivals.com/news/watch-the-big-4-play-sonisphere-in-a-cinema-near-you/>. Acesso em 23 jun 2011.



TV Digital e Futebol: Qual a interatividade ideal?¹

Rodrigo Édipo do Nascimento Silva²
Universidade Federal de Pernambuco

Resumo

Cada vez mais exercendo um poder de autoridade sobre as outras mídias, o fenômeno da comunicação mediada por computador tem possibilitado um vasto campo de atuação interdisciplinar entre pesquisadores e profissionais. A solidificação deste tipo de comunicação tem influenciado o discurso da programação televisiva, e como não poderia deixar de ser, é urgente que todos os gêneros se movimentem para acompanhar este fluxo de transformação midiática. A partir de estudos das “novas mídias”, este artigo tem como objetivo problematizar a forma discursiva da transmissão direta de espetáculos de futebol em um ambiente de TV mediado por computador, visto que o telespectador contemporâneo, supostamente exige interatividade e envolvimento no processo, deixando de apresentar um comportamento passivo de outrora.

Palavras-chave

Linguagem; Novas Mídias; Televisão Digital; Interatividade; Futebol

Apresentação

A paixão do brasileiro pela transmissão direta de um espetáculo de futebol é uma verdade incontestável. A relação passional dos telespectadores-torcedores ultrapassa todos os limites culturais e tem construído uma base tão sólida que há muito tempo é difícil dissociar a televisão do futebol e vice-versa. Este tipo de co-dependência hoje em dia é tão explícita a ponto dos horários reservados para transmissão direta de espetáculos de futebol dependerem única e exclusivamente da grade de programação da principal emissora de televisão do país. Isto é, o futebol está tão midiaticizado que a prioridade se tornou a TV em detrimento do jogo em si.

¹ Trabalho apresentado no GT Imagens e Representações no Audiovisual do VIII Seminário de Alunos de Pós-Graduação em Comunicação da PUC-Rio.

² Mestrando em Comunicação Social pela Universidade Federal de Pernambuco. Orientadora: Yvana Fechine. Graduado em Publicidade pela AESO/FIBAM - Faculdades Integradas Barros Melo. Email: ediporodrigo@gmail.com



A transmissão direta de espetáculos de futebol se tornou nas três últimas décadas um dos gêneros televisivos de maior audiência no Brasil e no mundo e tem sido um nicho de mercado com um apelo financeiro gigantesco. O futebol na televisão, principalmente em Copas do Mundo, tem se tornado espaço para experimentações tecnológicas e de transmissão. Isso evoca mais fortemente a ideia de espetáculo, provocando assim um investimento muito grande na esfera de produção do evento televisivo.

Inclusive, a FIFA já anunciou os valores da concessão dos direitos de transmissão das Copas de 2018 e 2022, garantindo mais de 1,85 bilhões de dólares. Devido a este avanço do futebol como um dos esportes mais midiaticizado do mundo e o progresso tecnológico das “novas mídias”, é importante entender como a tecnologia da TV Digital pode repaginar o modo de produção e contribuir para a renovação da linguagem na transmissão direta de espetáculos de futebol, tendo como o principal problema de pesquisa a busca por um modelo de interatividade próprio para o gênero.

Bom lembrar que é necessário se desprender de qualquer inviabilidade atual referente a modelo de negócio, na verdade, temos que nos concentrar nas possibilidades tecnológicas, pois só assim teremos a liberdade de pensamento para problematizar e revolucionar soluções futuras.

1. A transformação das mídias

A aparição da era digital tem sido um passo de mudança importante na produção, veiculação e consumo dos produtos midiáticos. Presenciamos a ascensão da internet como o principal meio de comunicação digital, no qual modificou a nossa forma de perceber o mundo e de nos conectarmos uns com os outros. Porém é importante ressaltar que este novo contexto midiático não significa necessariamente a morte dos meios anteriores. Para Santaella (2007, p. 288), quando um novo meio de comunicação surge, não é condição para a substituição dos anteriores, “mas provoca uma refuncionalização no papel cultural que era desempenhado pelos meios precedentes”.

Isto é, todo período emergente de impacto é seguido de uma gradual reconfiguração dos meios anteriores até que um novo panorama de funções se estabeleça. Como afirma Jenkins (2006, p. 42): “Os velhos meios de comunicação não estão sendo substituídos. Mais



VIII POSCOM
Seminário dos Alunos de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC-Rio
23, 24 e 25 de novembro de 2011

propriamente, suas funções e status estão sendo transformados pela introdução de novas tecnologias”.

Alertamos para esta nova função da “velha mídia” ante à “nova mídia”, pois neste artigo trataremos da renovação do conteúdo televisivo quando imerso em um ambiente digital. Hoje onipresente em todo o território brasileiro, a televisão teve sua primeira transmissão veiculada no país em setembro de 1950 e ao longo do tempo se firmou como a mídia de maior influência entre os brasileiros. Mesmo ainda mobilizando o cotidiano dos brasileiros de forma muito sólida, a televisão se encontra em um momento chave de definições que culminarão em um novo panorama de produção, veiculação e recepção da mídia. Estamos em uma posição privilegiada no tempo, onde podemos consultar o passado, decodificar o presente e trabalhar o futuro que desejamos.

A TV Digital é uma realidade no mercado e para Cannito (2009, p. 5), o ideal é criar esforços para descobrir qual o conteúdo televisivo, qual formato e modelo de negócio que mais tem chance de ser bem-sucedido nesta nova realidade. Ou seja, qual “programa poderá despertar o interesse do espectador, conquistar a audiência e se propagar socialmente”, portanto é importante entender a televisão não só como uma tecnologia de transmissão e um aparelho de recepção, e sim como um objeto simbólico de produção de sentido, no qual se tornou um meio de comunicação que instituiu há décadas atrás uma nova forma cultural das pessoas perceberem o mundo.

Esta mesma TV que culturalmente fomos acostumados a nos relacionar, está gradualmente se inserindo neste processo de transformação midiática e se encontra em fase de desenvolvimento de uma nova linguagem. Devido a esse apego tradicional que temos com a TV, é comum encarmos esse discurso de inovação com desconfiança, mas sabemos que a televisão já passou por mudanças importantes anteriormente e a digitalização é só mais uma dentre tantas que virão.

Então, para não cair no erro da carroça na frente dos bois, antes de refletirmos sobre o conteúdo televisivo digitalizado em si, precisamos de um breve embasamento sobre o que são as “novas mídias” (MANOVICH), e enquanto isso, vamos trabalhando interseções com o Sistema Brasileiro de TV Digital (SBTVD) que falaremos mais à frente.



2. Novas mídias x TV Digital

A expressão “novas mídias” tem sido abundantemente utilizada no contexto da digitalização dos meios. A impressão inicial que a expressão provoca em um ouvinte leigo pode ser uma simples redução do termo a algo relacionado à internet. De fato, ultimamente quando escutamos algo relacionado ao “novo”, sejam redes sociais digitais ou uma nova forma de consumo de música, é na internet que essas ideias se proliferam e o poder de inovação da plataforma é posto em primeiro plano. Mas não existe um abismo tão grande de compreensão entre essa decodificação, digamos, desavisada e o que realmente as novas mídias representam, visto que é a partir de mecanismos computacionais, próprios também da internet, que elas se configuram.

Essas tecnologias digitais apresentam mudanças significativas em relação aos dispositivos analógicos, a principal é a possibilidade de convergência de suportes e a hibridização das linguagens, na qual todo o escopo midiático (texto, áudio, imagem, vídeo) é traduzido em um sistema binário em que toda a quantia é representada com base em dois números, ou seja, zero e um (0 e 1). Partindo da definição do digital como uma linguagem binária, Manovich (2001, p. 25) afirma que as “novas mídias” surgiram da “fusão” entre a computação e as tecnologias de mídia. Ou seja, a união entre “as máquinas de cálculo” (computadores) e as “máquinas semióticas” (gráficos, imagens em movimento, sons, formas, espaços e textos), “culminou na tradução de todas as mídias existentes em dados numéricos acessíveis por computador”. Então, em outras palavras, uma mídia só pode ser considerada uma “nova mídia” quando existe um processamento interno computacional – não existente no ambiente analógico – condensador de imagens.

Partindo desta conceituação, afirmamos que a TV Digital também é uma nova mídia, visto que a transmissão da informação é codificada na forma binária desde a captura dos dados, passando pela distribuição/transmissão dos mesmos e culminando na recepção/apresentação. Aqui no Brasil as emissoras que geram o sinal analógico aberto e gratuito possuem autorização para a transmissão digital do mesmo conteúdo desde 2006, quando foi adotado o SBTVD (Sistema Brasileiro de Televisão Digital), baseado no padrão



VIII POSCOM
Seminário dos Alunos de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC-Rio
23, 24 e 25 de novembro de 2011

japonês ISDB-T. Ou seja, estamos há cinco anos com uma poderosa ferramenta de produção de conteúdo nas mãos, mas quase nada fizemos por falta de um modelo de negócio adequado. Mas como nosso foco aqui é estritamente o conteúdo, não vamos desenvolver esse assunto.

Segundo Ferraz (2009), o modelo de TV Digital brasileiro permite que a televisão se desenvolva sob os seguintes aspectos: alta definição de som e imagem (HD); a mobilidade (recepção do sinal em dispositivos móveis digitais); multiprogramação (transmissão simultânea de conteúdos diversos em um mesmo canal) e a tão desejada – pelo menos por parte dos pesquisadores acadêmicos e consumidores - interatividade (devolução de informações pelo telespectador a partir de um canal de retorno).

Para conceituar interatividade utilizamos Manovich (2001), visto que já estamos seguindo a linha de conceituação do russo para as tecnologias digitais. Segundo o teórico, existem dois tipos de interatividade: aberta e fechada. A primeira se refere a ações do usuário que modificam uma estrutura montada, é o tipo mais complexo de interatividade, na qual “os elementos e a estrutura do objeto são modificados ou gerados no ato em resposta à interação com o usuário”. A segunda se limita a diálogos já previstos pela estrutura, ou seja, “o usuário desempenha um papel ativo na determinação da ordem dos elementos que já estão dispostos, este é um tipo de interatividade mais simples.”

Sobre interatividade, Cannito (2009), relata que nas discussões iniciais sobre o futuro da TV Digital, duas correntes distintas foram se delineando:

por um lado, há os que defendem insistentemente a alta definição e a aproximação da televisão com o cinema; e por outro, há os que defendem uma interatividade baseada na idéia de busca de informações pelo espectador/usuário, próximo ao que acontece na linguagem da internet, tornando a televisão mais enciclopédica, cheia de dados extra e televendas ou, aproximando-a de uma “interatividade 2.0”, baseada em comunidades e interação. (CANNITO, 2009, p. 5)

De fato, o caminho natural para a TV Digital não é em hipótese alguma simular o cinema ou a internet, e sim criar uma linguagem própria que torne a televisão mais televisão. Para isso, é necessário compreender as propriedades fundamentais das “novas mídias” elencadas por Manovich (2001), e assim pensá-las com foco no fazer televisão.



2.1 Propriedades das Novas Mídias

Representação numérica: As “novas mídias” são compostas por uma representação numérica binária. No caso da televisão digital, esta característica permite o envio de imagens e som em alta definição, sem as famosas interferências que conhecemos na TV analógica. O fato de ser digital possibilita a criação de interfaces mais interativas e ainda permite a existência das demais propriedades a seguir.

Modularidade: A estrutura das “novas mídias” é composta por módulos autônomos (discretos). Na televisão digital, o telespectador pode fazer uso dessa estrutura modular para acessar conteúdos isolados de uma mesma obra, como trecho específicos de um filme ou os melhores momentos de uma partida de futebol, algo próximo à experiência que conhecemos em menus de DVD.

Automação: A digitalização das mídias possibilita a realização de comandos automáticos, substituindo a ação humana. Na TV Digital, podemos automatizar o conteúdo que recebemos: dependendo da frequência em que você assiste a uma determinada novela, o *software* pode gravar pra você qualquer capítulo caso não tenha ligado a televisão no horário que costuma fazer.

Variabilidade: As “novas mídias” podem existir em múltiplas versões, um programa de TV Digital, pode ser replicado infinitas vezes, e de formas diferentes. Essa propriedade é importante se pensarmos a TV em múltiplas plataformas. Podemos produzir um mesmo conteúdo para dispositivos diferentes, porém cada uma dessas versões adaptadas dependendo da plataforma de veiculação. É partindo também dessa característica que existe a possibilidade de nos apropriarmos de um objeto e “remixá-lo”. Fomos acostumados a presenciar isto na prática com os memes de *Youtube*.

Programabilidade: A programação no sentido computacional é uma habilidade que nem todo o usuário comum possui. Porém, dependendo do sistema a ser manipulado, é possível um programador mudar o comportamento da mídia a seu bel prazer. Esta programabilidade pode também funcionar ao telespectador de TV como uma pré-programação do fluxo televisivo, no qual pode criar sua própria grade.



Compreendidas as principais características das “novas mídias”, agora podemos pensar a interatividade na transmissão direta dos espetáculos de futebol. Para isso teremos que compreender o que caracteriza esse tipo de gênero.

3. Características da transmissão de um espetáculo de futebol

Uma partida de futebol normalmente é vista com pleno interesse por parte dos telespectadores quando ela é veiculada “ao vivo”. Muitos podem até dizer que se interessam em assistir um jogo de futebol previamente gravado, porém o que nos interessa conceitualmente é a experiência do conteúdo transmitido em *real time*, também conhecido como gênero da transmissão direta, no qual os espetáculos de futebol é um dos formatos manifestados.

Para compreender melhor a noção de gênero, podemos pensá-lo como uma promessa de conteúdo a ser entregue pela emissora, não só como rótulos ou etiquetas. Para Fecchine (2001, p. 14), são matrizes de natureza tanto semiótica quanto sociocultural, que possibilitam a organização da linguagem televisiva. Ou seja, é mais inteligente trabalhar o conceito de gênero como estratégia de comunicabilidade, no qual esses modos de comunicação passam a ser culturalmente reconhecidos no campo da recepção. No caso do futebol, sabemos que durante a transmissão o narrador da partida solicitará a opinião do comentarista de arbitragem sobre algum lance polêmico. Isto é, os gêneros fazem promessas de conteúdo ao telespectador, e devido a essas estruturas de reconhecimento, os produtos passam a ser tão familiares que ativam mecanismos da memória e do imaginário coletivo.

Sabemos que a transmissão direta é a operação técnica que permite a produção/registro, transmissão e recepção de sinais audiovisuais de forma simultânea. Quando assistimos a uma partida de futebol, temos a certeza de que aquilo que estamos vendo na tela, está acontecendo naquele mesmo momento. Para Fecchine (2008):

O reconhecimento de uma transmissão direta é o resultado, sobretudo, de um contrato fiduciário entre os sujeitos envolvidos, através do qual se opera, da parte de quem transmite, um “fazer-crer” e, da parte de quem assiste TV, um “crer-verdadeiro”, ou seja, essa relação de confiança entre a emissora e o telespectador é vital para o reconhecimento do gênero como tal.



No caso do futebol esta crença é facilitada, pois sabemos que os “jogos do brasileirão” são sempre exibidos no momento da realização do espetáculo. Além disso, a grade de programação da emissora “educa” o telespectador para um certo tipo de situação. Fácil saber que toda quarta-feira após a novela das 8 haverá a transmissão de uma partida de futebol ao vivo, visto que os direitos de transmissão pertencem há vários anos, a uma só emissora.

Segundo Fechine (2008, p.68), as transmissões diretas se organizam em dois tipos de evento: os extratelevisivos e os televisivos. No primeiro caso o evento não é de responsabilidade da televisão e a existência independe da transmissão. No segundo caso o evento é organizado pela própria televisão. Nas transmissões planejadas, que podemos enquadrar os espetáculos de futebol, a TV intervém no que é transmitido: o posicionamento de câmera de forma pensada permite a construção de uma narrativa coesa e interpretativa, além de que a própria temporalidade do fato pode ser submetida à transmissão. Portanto não podemos esquecer que mesmo que a TV tenha o domínio narrativo de um evento, sempre teremos que trabalhar com a esfera da imprevisibilidade, mesmo em transmissões planejadas. Visto que, por se caracterizar em sua essência como um texto audiovisual construído em ato ou em situação, a montagem do espetáculo é feita em *real time*, portanto improvisada e suscetível a surpresas.

Mas quando esta lógica de montagem em tempo real e discurso construído em ato tem como possibilidade uma interação muito maior com o telespectador como é o caso da TV Digital? Como poderíamos explorar essa questão? Definimos a seguir dois problemas de pesquisa na transmissão de espetáculos de futebol que, em primeira vista, dificultariam a interatividade dos telespectadores com o conteúdo.

3.1 Jogo como narrativa linear (enredo) e duração determinada

A mediação entre jogo e espetáculo produzida pela TV através de uma linguagem própria são os olhos e os ouvidos dos telespectadores que acompanham a partida.

Segundo Eco (1964, p.196), “o desenvolvimento da transmissão direta é determinado pelas expectativas, pelas exigências específicas de seu público”, no qual à medida que solicita



VIII POSCOM
Seminário dos Alunos de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC-Rio
23, 24 e 25 de novembro de 2011

uma representação do que acontece, em seu imaginário há uma expectativa por um romance bem feito. Se entrarmos em uma esfera digital de interação, podemos afirmar seguramente que o telespectador nunca poderá influenciar no resultado da partida.

Ou seja, diferente de um roteiro interativo de um filme, onde supostamente o cinéfilo escolheria o destino final da história, em uma partida de futebol este final está sendo escrito dentro de campo com a atuação dos jogadores. No caso é uma narrativa linear com uma resolução que independe do telespectador. Mas de nada impede, em uma interatividade limitada (fechada), que o telespectador tenha a opção de escolher qual câmera quer acompanhar um lance específico ou, por exemplo, optar pelo narrador de sua preferência (programabilidade). Pensando alto, a interatividade serviria como programas auxiliares que possam potencializar a narrativa da partida, criando assim uma dramatização personalizada de um espetáculo que é linear.

Diferentemente de um game interativo onde o *input* do usuário na obra não necessariamente é ditado por um período limitado de navegação naquele ambiente, o tempo de duração de um espetáculo de futebol corresponde ao tempo de transmissão do evento. Isto é, a sensação de controle sobre a obra por parte tanto do produtor quando do telespectador fica diluída com a constante fluidez do tempo que se esvai.

Ao falar do gênero da transmissão direta, Fechine (2008, p.43) afirma que “o desafio é descrever e identificar como se dá a produção de sentido em enunciados que só existem no presente mesmo da sua enunciação”, enunciados que se caracterizam a partir de uma situação de enunciação “responsável por uma interação *com* e *numa* duração específica.

O principal problema da interatividade quando estamos falando de um espetáculo linear e com duração pré-definida, é o que delimitamos de “supressão momentânea do ao vivo”. Pois não há garantias de que, ao imergir em uma situação de interatividade, o telespectador consiga “voltar a tempo” de acompanhar a transmissão sem que perca momentos importantes que não poderão mais ser vistos “ao vivo”. E todos sabemos que assistir uma partida de futebol gravada, seja ela inteira ou só os principais lances, difere – e muito – da experiência de assisti-la em tempo real.



Então de que forma poderíamos pensar em propostas interativas que solidifiquem essa criação coletiva de texto em situação e potencializem o efeito de “ao vivo”? Até então pouco foi realizado, observamos que o máximo que temos de interatividade com o telespectador na TV Digital são opções que nada interferem nesta sensação, na verdade se resumem a informações adicionais como: tabela do campeonato, estatísticas, dados sobre artilharia, classificação e notícias tão gerais quanto desinteressantes. Muito aquém das possibilidades tecnológicas disponíveis.

5.2 Jogo como experiência coletiva

A partida de futebol é uma catalizadora de emoções entre os torcedores apaixonados pelo esporte ao redor do mundo. Nos dias anteriores a uma partida importante os noticiários dão um vasto destaque ao duelo que está por vir, as rodas de conversa ficam acaloradas e a expectativa pelo espetáculo toma conta da cidade. Não é preciso de nenhum estudo aprofundado para perceber que a maioria dos torcedores opta por assistir um jogo de futebol de forma coletiva. Isto, reunião na casa de amigos, bares e nos estádios.

Uma partida de futebol promove, apropriando-se de Landowski (apud FECHINE, 2002), um efeito de “contato” entre sujeitos, no caso associados a um tipo de congregação em uma dimensão espaço-temporal comum construída pelo enunciado televisivo. Este tipo de contato está relacionado a uma mesma duração que, compartilhada entre a emissora e os telespectadores, encontram-se em um mesmo lugar de interação. Ou seja, enquanto você está compartilhando com a emissora e os milhões de telespectadores o espetáculo de futebol, é como se todos estivessem em um determinado momento em um mesmo “lugar”. Na verdade um “lugar” que não se define mais concretamente, e sim um espaço vivido e, digamos assim, simulado durante a transmissão.

Esse sentimento de participação no espetáculo em si, seja aplaudindo, cantando, gritando, também vem carregado de um “sentimento de pertença” ao grupo de pessoas que torcem, por exemplo, para o mesmo time. Para Fechine (2002), são esses sentimentos que determinam a construção de uma totalidade integral: um “ser junto” alguma coisa por “assistir



VIII POSCOM
Seminário dos Alunos de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC-Rio
23, 24 e 25 de novembro de 2011

à algo” juntos. Para nós, é focando nesse tipo bem peculiar de consumo midiático por parte dos telespectadores-torcedores, que achamos também importante pensarmos a interatividade na transmissão direta de um espetáculo de futebol.

O problema que vemos nesse caso é o fato de que, normalmente, os estudos sobre interatividade costumam relacioná-la a uma ação individual de um usuário. Como por exemplo o acesso à internet, em que cada usuário busca seu próprio fluxo de informação baseado em escolhas particulares. Os estudos sobre cinema interativo e games parecem seguir em um mesmo caminho. Porém, com a televisão a lógica é diferente, visto que é uma mídia que, tradicionalmente, reúne pessoas em volta dela para um momento coletivo de apreciação. Quando entramos em uma esfera futebolística, essa expressão coletiva fica ainda mais forte. Então, de que forma poderíamos aproveitar um fenômeno social tão grandioso para, com a interatividade, reforçar mais esse sentimento de coletividade? Isto é, temos outro desafio.

Na televisão atual temos um conhecido exemplo, simples e eficaz, de uma interatividade coletiva com as proporções de uma audiência como a do futebol. É o caso do *reality show* Big Brother Brasil, no qual em um primeiro momento proporciona uma interatividade individual: o telespectador opta (dentre outros tipos de interatividade do programa) pela eliminação de um concorrente da casa, porém essa escolha não determina a resolução do problema final. Na verdade, o resultado da escolha é coletivo, baseado na contabilização de todos os votos. Isto é, por mais que o programa proporcione a sensação de participação individual e personalizada, ele opta por um clímax que potencializa a dramatização coletiva em um fim que é comum a todos.

Outro exemplo de interatividade coletiva é a aplicação “Torcida Virtual”, desenvolvida pelo LAVID – Laboratório de Aplicações de Vídeo Digital, porém até então não viabilizada. Ela simula a arquibancada de um estádio de futebol, no qual o usuário pode selecionar a cadeira da arquibancada que deseja sentar e, através de um dispositivo móvel ou microfone instalado no terminal de acesso, compartilhar o áudio com os outros telespectadores que estão sentados próximos à cadeira escolhida dentro do ambiente virtual da aplicação. Assim, é possível sentir a sensação de estar em um estádio de futebol e conversar



VIII POSCOM
Seminário dos Alunos de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC-Rio
23, 24 e 25 de novembro de 2011

com as pessoas que estão sentadas seu lado, mesmo que elas estejam, agora fisicamente falando, a léguas de distancia. A aplicação ainda não foi viabilizada pois tem um nível de complexidade muito avançado.

De certo, em um contexto de transmissão de um espetáculo de futebol, explorar as possibilidades interativas do “assistir junto” é hoje o melhor caminho para se pensar em uma experiência ainda não desenvolvida. Tanto para quem quer dividir um espaço físico com mais pessoas, quanto pra quem está em casa “sozinho” conectado à grande rede.

Referências

CANNITO, Newton Guimarães. *A TV 1.5 - A Televisão na Era Digital*. São Paulo, SP: [s.n], 2009. Tese (doutorado) – Escola de Comunicação e Artes/USP, 2009.

ECO, Umberto. *Obra Aberta*. São Paulo: Perspectiva, 1991.

FECHINE, Yvana. *Televisão e presença: uma abordagem semiótica da transmissão direta*. São Paulo: Estação das Letras e Cores. 2008.

FECHINE, Yvana. *Televisão e estesia: considerações a partir das transmissões diretas da Copa do Mundo*. Significação (UTP), São Paulo, v. 17, p. 11-37, 2002.

FERRAZ, Carlos. *Análise e perspectivas da interatividade digital*, em *Televisão digital: desafios para a comunicação*. Livro da Compós - 2009, orgs. Sebastião Squirra e Yvanna Fechine – Porto Alegre: Sulina, 2009.

GUERRA, Márcio de Oliveira. O jogo da moda: a transformação do futebol em negócio. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 28., 2005. Rio de Janeiro. Anais... São Paulo: Intercom, 2005. CD-ROM.

JENKINS, Henry. *Cultura da Convergência*. Editora Aleph, 2009.

MANOVICH, L. *The language of new media*. Cambridge: MIT Press, 2001.

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

WILLIAMS, Raymond. *Television: Technology and Cultural Form*. Fontana. 1974.



VIII POSCOM
Seminário dos Alunos de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC-Rio
23, 24 e 25 de novembro de 2011

O discurso da moral contemporânea representado nos audiovisuais do *Discovery Home&Health*¹

Bruno Thebaldi²
Universidade Federal Fluminense

RESUMO

Este artigo visa montar um esboço de como os ideias de saúde, bem-estar, auto-estima, confiança e felicidade estão representados na programação audiovisual do canal de TV a cabo *Discovery Home&Health*, dentro do que se convém designar de “moral contemporânea”. Por conseguinte, buscamos tecer a relação desta chamada “moral” com aquilo que se convém designar de cultura midiática, através da exploração de vertentes como “padrões de beleza”, “culto ao corpo” e “espírito empresarial”.

PALAVRAS-CHAVE: mídia; representação; moral contemporânea; *Discovery Home&Health*; comportamento.

Para você que está acima do peso; para você que quer um novo visual; para você que acha que sua aparência está muito aquém ao que “condiz” sua idade; para você que enfrenta algum problema na educação de seus filhos; para você que quer mudar o “astral” de sua casa: em suma, para você que quer empreender uma verdadeira reforma ou “repaginada” na vida, a programação do canal de TV a cabo *Discovery Home&Health* parece que pode lhe ajudar a resolver seus dilemas ou mesmo melhorar sua qualidade de vida. Com uma grade subdividida basicamente em cinco ramificações (saúde, relações, beleza, casa e pais), a emissora se propõe, grosso modo, a auxiliar os indivíduos que atravessam algum tipo de incômodo a se inspirar nos casos por ela representados para, juntamente com eles, tentar “dar a volta por cima”, ultrapassar obstáculos, superar-se, sair-se bem-sucedido, vencer na vida.

¹ Trabalho apresentado no GT Imagens e Representações no Audiovisual do VIII Seminário de Alunos de Pós-Graduação em Comunicação da PUC-Rio.

² Mestrando em Comunicação pela Universidade Federal Fluminense. Bacharel em Estudos de Mídia, pela UFF. Em nível de estágio docência, leciona disciplinas à graduação de Estudos de Mídia, também na UFF. E-mail: bthebaldi@id.uff.br



VIII POSCOM
Seminário dos Alunos de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC-Rio
23, 24 e 25 de novembro de 2011

Os programas se destinam dos menores aos mais avançados em idade, com a recorrente preocupação em exibir o modo com o qual os sujeitos que participam de suas atrações se relacionam com a sociedade e/ou seus familiares. Por exemplo, *Pequenas Misses*, que trata sobre competições de beleza para crianças, desde as recém-nascidas, até as que estão entrando na chamada fase da pré-adolescência. Bem *a la Pequena Miss Sunshine*, o programa retrata principalmente como a família, sobretudo as mães, armam e elaboram verdadeiras superproduções com base na aparência de seus filhos (apesar do predomínio ser de meninas, os concursos também são abertos a meninos). Seções de bronzeamento artificial com a tecnologia do *spray*, horas em salões de beleza (com direito a penteados exóticos, manicure, pedicure, maquiagem etc.), prova de figurinos e mesmo a moldagem de dentes artificiais, já que a maior parte das crianças está justamente na fase de crescimento e/ou queda dos primeiros dentes. Essas são apenas algumas das ilustrações do que ocorre nos bastidores dos eventos, além, é claro, dos intermitentes ensaios que se iniciam dias ou até semanas antes da apresentação – algumas famílias contratam inclusive “treinadoras”, pessoas especializadas nesse tipo de concurso para que ensinem técnicas de desenvoltura de palco às crianças. O programa não poupa nem de expor momentos ainda mais burlescos, como o de uma mãe que andava desesperadamente pelos corredores do hotel onde se hospedara com a família, perguntando a quem quer que se deparasse pelo caminho qual dos vestidos que carregava sua filha deveria usar numa competição. E mesmo que a opinião popular tenha preferido um dos exemplares, a mãe optou pelo outro, o qual, diga-se de passagem, já estava disposta a eleger antes mesmo de todo esse espetáculo, ou circo.

Apesar de cômico, tal quadro é um reflexo da incessante busca pelas alcunhadas imagens de “padrão de beleza” que enviesam nossa atual sociedade, ocasionando uma verdadeira corrida na produção de corpos monumentais e com aspecto saudável. Neste sentido, por que seriam só os adultos que aceitariam se submeter a tantos “sacrifícios” em prol da aparência perfeita se as crianças são cada vez mais estimuladas a serem “adultos mirins”, tanto nas brincadeiras como em seu modo de ser? *Pequenas Misses* mostra ainda que, às vezes, as crianças já são bem mais exigentes do que os próprios genitores,



VIII POSCOM
Seminário dos Alunos de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC-Rio
23, 24 e 25 de novembro de 2011

pressionando-os para que lhes permitam fazer mais e mais procedimentos estéticos em busca não meramente da imagem, mas do “algo a mais” que está em jogo: o cobiçado louro da vitória, ou, no caso, a coroa de campeã. Após desfilarem, acenarem, dançarem, darem piruetas, rebolem (mais um pouco e não espantaria se fizessem *streap-tease*, bem como ocorre no filme mencionado anteriormente), uma banca se reúne para discutir qual das crianças se sobressaiu perante as outras, dentro de cada categoria, em um concurso que envolve várias centenas (para não dizer milhares) de dólares. Não é raro que os pais revelem quanto desembolsam por ano para participarem das competições (e também não é raro ouvir algum que gaste milhares de dólares). Menos incomum ainda é não se deparar com o discurso ambicioso das crianças, as quais bramem, sem o menor dos pudores, que a vitória é o que vale ou que arrasar os adversários é o importante.

Com crianças tão voltadas para si próprias e, conseqüentemente, para suas conquistas, não é de se admirar que, passados alguns anos, esses mesmos pais acabem retornando à televisão, expondo-se novamente às câmeras. Só que desta vez em outro programa: *SuperNanny*. Agora, uma “super babá”, que de tão feliz que deixa os pais apenas com sua chegada se pode dizer que fora abençoada com poderes “sobrenaturais”, encarrega-se de “consertar” os estragos de uma (falta de?) educação em crianças paparicadas, mimadas, dengosas e pirracentas. “Não se desesperem pais, estou a caminho”, é o que diz a babá antes de alcançar a casa da família, em sua maioria oprimida pela tirania dos próprios filhos. A receita da *baby-sitter* é um método que pode até parecer um tanto quanto bem conhecido e simples para a maioria, mas que, na verdade, soa como algo novo, praticamente revolucionário a esses progenitores que não conseguem dizer “não” aos filhos, fomentando o desenvolvimento de uma geração que desconhece o significado de “frustração”, e, por conseguinte, sabe menos ainda lidar com isso: punição. “Não quer tomar banho? Ok, mas sem brincadeiras”; “Não quer comer alimentos saudáveis? Tudo bem, mas nada de televisão”; “Não quer se comportar como uma criança educada? Ótimo, então vá já para o ‘cantinho do castigo’”. E à medida que, através dos castigos e punições, a “superbabá” vai “ajustando” as crianças do “mau caminho”, pais estupefatos só faltam cair



VIII POSCOM
Seminário dos Alunos de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC-Rio
23, 24 e 25 de novembro de 2011

de joelhos diante da imagem em carne e osso da “santa milagrosa” que jaz bem diante de seus olhos, agradecendo-lhe pela bênção da obediência atendida.

Eis que nos deparamos, na sociedade contemporânea, com um panorama bem diferente daquilo que o filósofo francês Michel Foucault designou de “sociedade disciplinar”. Se nesse tipo de estrutura social, corpos e subjetividades eram treinados e moldados conforme os padrões da disciplina do capitalismo industrial, frutificando o que esse autor denominou de “corpos dóceis”, através do uso de instituições de cunho coercitivo, contando com o auxílio dos profissionais das ciências médicas e sociais, ademais da família, presentemente, para ser mais condizente com nosso tempo (pós)moderno, introjetam-se valores típicos daquilo que Deleuze nomeou de “sociedade de controle”. Isto é, neste tipo de sociedade valorizam-se os fluxos do chamado “espírito empresarial”, fomentando “corpos úteis” saturados com noções como destaque, competitividade, superação, empreendedorismo e, por que não, entretenimento.

Não se torna custoso pensar, então, que este vem a ser um dos motivos pelos quais a escola enfrenta uma perceptível crise de credibilidade e valores, bem como as demais instituições comuns à sociedade disciplinar. Deste modo, observamos uma valorização moral positiva dos juízos difundidos através das imagens e das representações dos meios de comunicação, ao passo que a cultura letrada e a dinâmica escolar são vistas como “obsoletas” e arcaicas, em certo sentido, pelos ditames desta “moral contemporânea”. Assim, como poderiam as crianças atravessar horas de seus dias sentadas em desconfortáveis cadeiras, atentas ao conteúdo das “desinteressantes” matérias, sem se sentirem “entediadas”, se são fruto e participam de um mundo onde os sujeitos são constantemente excitados por um turbilhão de estímulos sensoriais de toda espécie, sobretudo por representações imagéticas e audiovisuais?

Entretanto, mesmo que os pais não logrem curar seus filhos do “mau da desobediência” ainda na infância, abrolhando os mesmos em adolescentes que ostentam hábitos e costumes tidos como “indesejáveis”, haverá outra chance de “domesticá-los” ou “moldá-los”. E o melhor: sem precisarem recorrer aos consultórios de psicólogos, psiquiatras ou terapeutas, mas sim aos produtores de *Adolescentes rebeldes*, que



VIII POSCOM
Seminário dos Alunos de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC-Rio
23, 24 e 25 de novembro de 2011

inquestionavelmente oferece um método mais moderno e “divertido” a toda família. Em vez de serem entregues a competentes e rígidas babás que ainda recorrem aos métodos tipicamente disciplinares, neste programa os jovens são enviados para conviverem com outra família, geralmente uma de valores ultraconservadores, na casa da qual os adolescentes são obrigados a participarem da execução de todas as tarefas efetuadas rotineiramente pelo clã. Então, já é que é assim, “cortem a grama”, “arrumarem os quartos”, “troquem essas roupas por outras mais ‘apropriadas’”, “não deixem de ir à igreja orar para Jesus”, “lavem a louça”, “limpem o banheiro”, “lavem o quintal”. Resumindo: façam tudo aquilo o que seus relapsos pais consentiram com que vocês não fizessem em suas casas, para quando vocês retornarem se apresentarem como outras pessoas, pois já que eles foram incapazes de lhes educar, nós o faremos. Pode parecer desagradável ou mesmo triste ter que passar por toda essa maratona de afazeres, contudo, ao final do programa, jovens felizes se dizem contentes por “descobrirem” que podem contribuir com as tarefas domésticas e revelam, inclusive, que valorizarão mais a família após a experiência. Sem dúvidas, nem as consultas com os melhores especialistas em medicina terapêutica poderiam alcançar resultados mais rápidos e eficientes do que os obtidos no *reality show*.

Quando os filhos se vêm um pouco mais crescidos, já tocando a idade de jovens adultos, os conflitos se revolvem em outros. No momento em que mãe e filha não se entendem quanto ao figurino uma da outra, quando criticam incessantemente suas peças de vestuários e a forma como se vestem, quando declaram que sentem vergonha de saírem juntas pela falta de estilo uma da outra, entra em cena o *Você vai sair assim?*. Mães reprovam o figurino largado demais das filhas, que repreendem o estilo cafona demais das mães, que por sua vez censuram as roupas anacrônicas demais das filhas, que julgam os trajes das mães inapropriadas demais para sua idade... E, ao término, sempre irradiantes, mãe e filha restabelecem a paz, ainda que uma das tarefas do programa consista em fazer com que a filha compre roupas novas para a mãe, que se encarrega de comprar roupas novas para a filha. Em outras palavras, o objetivo, ou a lição corretiva que o programa adota, é fazer com que o “outro” se vista da maneira com a qual o “outro” quer que ela se vista e, por fim, “se redescubra”. E assim, anos de discussões e desentendimentos caseiros



VIII POSCOM
Seminário dos Alunos de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC-Rio
23, 24 e 25 de novembro de 2011

acerca do figurino são resolvidos com o auxílio “mágico” da câmera e da tela de vidro, ainda que, já que é para abraçar tal metodologia, o mesmo poderia ter sido feito sem nenhuma equipe de TV por perto, mas apenas em um simples e cordial acordo entre as partes.

No entanto, se o problema continuar sendo o figurino, e se em vez de mãe e filha assolar apenas a uma das duas, a saída estará no *Esquadrão da moda*. No programa, um casal de “especialistas” em moda auxilia os participantes a renovarem seu guarda-roupa, com um cartão de crédito de cinco mil dólares. Porém, não sem antes destilarem algumas dicas de moda e inevitáveis seções de humilhações e escárnios, já que em troca a participante tem que “ceder” todas suas roupas antigas aos apresentadores, os quais, se desagradados, atiram-nas literalmente numa lata de lixo, ainda que seja uma peça querida e de estimação. Se os sapatos estiverem fora de moda, lixo. Acessórios bregas, lixo. “Lixo, lixo, lixo”, ao ponto de que aquelas participantes que lograrem salvar mísera meia-dúzia de peças poderão se considerar sortudas, já que não se acharão de todo “caso perdido”. De qualquer modo, apesar dos métodos pouco “ortodoxos,” como consolo e apoio (para não dizer “esperança”) a mensagem que os anfitriões querem (ou ao menos pretendem) transmitir é a de que mudanças não só são válidas como bem vindas, até porque ajudam a elevar a auto-estima e o bem-estar, ou seja, a si mesmo e, conseqüentemente, contribui na melhora do relacionamento com os “outros”. E já que é assim, nada como “acatar” as transformações, nem que seja pelo bem dos que lhe cercam, até porque a maioria, com o tempo, acaba se acostumando com as novas formas de se vestir a ponto de elas mesmas passarem a ironizar seu próprio guarda-roupa antecedente.

O “erro” destas pessoas é ter um estilo que não agrada ao olhar dos outros, justamente por não se enquadrarem nas representações imagéticas dominantes daquilo que é tipo como adequado, valorizado ou superior. Assim, depois das coações psicológicas, os indivíduos acabam renunciando às vestes e ao estilo de roupas que mais lhe apraziam simplesmente por pressões e coerções externas, ainda que, no fundo, seu estilo não causasse mal algum a terceiros, e sua única finalidade fosse satisfazer a si mesmo: tudo em prol da reconciliação e do restabelecimento da paz com o “outro”. Ou, olhando por outro lado, o



VIII POSCOM
Seminário dos Alunos de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC-Rio
23, 24 e 25 de novembro de 2011

“dano” é causado ao outrem no sentido de que, no mundo espetacular das aparências, apresentar-se de modo “desenquadrado” em relação aos ditames da “filosofia do bom gosto” é um incômodo gravíssimo, a ponto de gerar motivos de piada e rechaçamento social: um estigma. Eis então que nos deparamos diante de uma das maiores contradições da atualidade: ao mesmo tempo em que somos estimulados a desenvolver uma personalidade única, com atitudes e estilo igualmente únicos, também somos induzidos a nos portar conforme os mandamentos da “tirania da felicidade”, vendida incessantemente por uma mídia afoita pela representação de modelos e padrões de comportamento nos corpos, imagens e personalidade dos famosos.

Mais uma vez, muitos indivíduos aceitam se submeter a esse tipo de aviltamento, pois estão certos de que finalizadas todas as provas e esforços, ver-se-ão em um estado “melhor”, encontrar-se-ão em uma “nova” versão de si mesmos, quiçá renascida ou despertada de algum esconderijo do âmago si próprios (neste caso, caberia indagar se seria algum vestígio de interioridade, ou se trataria da lógica ligada às aparências e à construção de si na visibilidade). Como a fênix, aparecerão deslumbrantes, magistras, divinas, colhendo uma inesgotável safra de elogios e felicitações. Numa alusão a Deleuze, estes sujeitos de agora em diante serão “levados a servir” aos padrões mais sofisticados da moda, da maquiagem e do corte de cabelo, espera-se “até que a morte lhes separe”. Numa sociedade voltada para a “alterdireção” (RIESMAN, 1995), isto é, para o “olhar do outro”, e, por conseguinte, para a aparência corporal, a qual passa a ser vista como um “objeto de design” e “vitrine da personalidade” (SIBILIA, 2008b), o psicanalista Benilton Bezerra afirma o seguinte:

Não é de espantar que este culto à autonomia e à performance acabe produzindo sujeitos dependentes de todo tipo de ajuda especializada. Trata-se paradoxalmente, como diz Ehrenberg (1995), de uma autonomia assistida, fundada num processo infinito de auto-exame, auto-regulação e auto-aprimoramento, e numa demanda incessante de bens e serviços de apoio. (BEZERRA Jr, Benilton, 2002, p.332)

Assim, além dessa demanda de “bens e serviços” e da agonia pessoal, porque não servir de exemplo a toda uma audiência? Por que não aproveitar seu “desvio” e tomá-lo



VIII POSCOM
Seminário dos Alunos de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC-Rio
23, 24 e 25 de novembro de 2011

como um meio de aparecer na televisão e, quem sabe, tornar-se famoso, mesmo que apenas por uns instantes? Na atual “sociedade do espetáculo” (DEBORD, 2008), isso não só é possível, como é muito estimulado: opções para consegui-lo, não faltam. Se você quiser rejuvenescer porque que sua aparência lhe dá um aspecto bem mais envelhecido do que sua verdadeira idade atribui, por exemplo, pode se inscrever no *Dez anos mais jovem*, contar o motivo de tal grau de “relaxamento” com a aparência (de preferência de um modo bem dramático) e ser ajudado por uma equipe de profissionais qualificados em melhorar não só sua imagem, mas também sua auto-estima, confiança e bem-estar. Se quiser, pode tentar se inscrever em outro reality-show, o *Em busca da perfeição*, cuja equipe recorrerá a vários métodos disponíveis pela “tecnociência fáustica” da contemporaneidade (SIBILIA, 2002) para deixar o convidado o mais jovem (leia-se, esticado) possível. Todos esses exemplos reforçam a afirmação de que, nos dias de hoje, o primordial e mesmo a finalidade é alcançar a proeminência de uma sensação de bem-estar, e melhor ainda seria transformá-la em uma imagem a ser exibida e difundida através das representações midiáticas.

Ainda em nível individual, se o que um sujeito busca é se adequar aos padrões corporais e estéticos da boa forma, *The biggest loser* é o mais receitado. Trata-se de um *reality show* no qual os participantes, todos bem acima do peso considerado normal ou saudável, competem *entre e contra* si para descobrirem, enfim, qual dentre eles obteve mais êxito na redução de peso e na melhora dos índices corporais. Todavia, se o “empurrão” precisar ser em família, *Em forma com Jullian* é a medida certa. Nele, a *personal trainer* Jullian monta uma série de exercícios para toda a família (pai, mãe e filhos), com o escopo de aprimorar não só as medidas e a saúde dos participantes, como também a (sempre louvada e perseguida) auto-estima, devolvendo, quiçá, “o amor a si próprio”. Pois, diante da verdadeira fascinação pela bela imagem corporal e pelas boas aparências no mundo atual, sabemos que

Comportar-se de modo a exibir uma imagem saudável significa apresentar-se a si e aos demais como um sujeito independente, responsável, confiável, dotado de vontade e auto-estima. Recusar este imperativo ou simplesmente deixar de privilegiá-lo em relação a outros é expor-se à reprovação moral e ao sentimento de



VIII POSCOM
Seminário dos Alunos de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC-Rio
23, 24 e 25 de novembro de 2011

desvio, insuficiência pessoal ou fracasso existencial. (BEZERRA Jr., Benilton, 2002, p.333)

Em se tratando de família e ordem doméstica, as melhores opções desta variada cesta são programas como *Troca de esposas*, *Cada coisa em seu lugar* e *Acumuladores*. No primeiro, duas matriarcas aceitam trocar de lar por duas semanas. Na primeira delas, as participantes têm que viver conforme as regras das novas famílias, todas bem esclarecidas em um “manual da família” redigido antes do câmbio pelas respectivas mães, ao passo que na semana seguinte são as novas mães que ditam as regras da casa. É inevitável afirmar que sempre há resistências de ambas as partes, as quais julgam que seu modo de vida é melhor, ou mesmo “superior”, quando comparado com o da outra família. Novamente, ao término da experiência, se não todas, pelo menos uma mudança ou outra das novas regras acabam sendo incorporadas à rotina da casa original de cada participante, ademais de as relações entre os familiares se tornarem mais cordiais e mesmo respeitosas.

Mas se sua dor de cabeça for motivada por uma casa em legítimo estado de “zona”, *Cada coisa em seu lugar* lhe auxilia a dar um novo astral à residência e, por tabela e tão importante quanto, a si próprio. Inicialmente, uma espécie de “bazar de garagem” é feito com alguns dos pertences da família participante. O objetivo é arrecadar o montante necessário para empreender uma pequena reforma na casa, de modo que seus moradores possam encontrá-la mais organizada assim que voltarem dos dias em que passam em um hotel enquanto a equipe responsável transfigura e recicla absolutamente todos os cantos e móveis do domicílio. Essa equipe – a esta altura torna-se até dispensável esclarecer isso – é composta tanto por engenheiros, arquitetos e decoradores, como por produtores de TV, para deixar a decoração a mais “cinematográfica” e “interessante” possível, conforme os códigos estéticos da própria televisão. Mais uma vez, ao se depararem com a nova condição, os sujeitos ficam de “queixo caído”, olvidando-se de que geralmente não fora realizado nada muito além de uma pintura, um trato nos móveis já existentes e uma reorganização da arrumação dos cômodos.



VIII POSCOM
Seminário dos Alunos de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC-Rio
23, 24 e 25 de novembro de 2011

Por fim, se o mal se configurar por um excesso de apego aos pertences, de maneira que se torne mesmo difícil caminhar pela residência, por uma casa entulhada de objetos e quinquilharias de toda espécie, só mesmo *Acumuladores* poderá lhe salvar. O programa expõe o caso de pessoas que levam ao extremo o ideal de “guardar” – o qual pairava mais enfaticamente ao longo do século XIX (ainda que de maneira não tão extrema) -, o que cai numa legítima contradição com os tempos atuais em que se valorizam ideais como “transformar” e “livrar-se”, pois tais conceitos permitiram com que novas “energias” e “sensações” possam fluir tanto em sua casa como em sua vida. O drama dos acumuladores é retratado como uma espécie de doença pelo programa, que é normalmente recheado com o relato de pessoas próximas ao “enfermo”, as quais ao comentarem sobre o assunto se demonstram absolutamente horrorizadas, bem como os “doentes” se mostram deprimidos em seu discurso. Em um dos episódios, pode-se ver uma “acumuladora compulsiva” em ronda pelas ruas do bairro onde morava em busca de “coisas interessantes” que pudesse encontrar em pleno lixo descartado diante das demais propriedades residenciais das redondezas, transparecendo uma aparente tristeza e constrangimento.

Novamente, reforça-se o imaginário de que a “cura” para boa parte dos problemas e tormentos individuais estaria em se fomentar ou desenvolver uma auto-estima elevada. Pois, quando os indivíduos se encontram em estágios nos quais deixam de cuidar da própria aparência, do figurino ou de sua casa, nada como uma injeção de ânimo para elevar o moral, e, conseqüentemente, despertar o olvidado amor a si mesmo. A solução para todos os problemas que afetam os sujeitos contemporâneos poderia ser encontrada, por fim, não recorrendo aos consultórios dos médicos especialistas e outros profissionais ou técnicos, mas a equipes de programas de TV; não a remédios ou medicamentos, mas sim no despertar do amor próprio. Numa cultura imagética, na qual vigora uma alta valorização da aparência e de reconhecimento através do “olhar do outro”, desagradar ao próximo torna-se sinônimo de “desleixo”, de “desvirtuação”, o que, fatalmente, acarretará um estigma ao sujeito.

Considerações finais



VIII POSCOM
Seminário dos Alunos de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC-Rio
23, 24 e 25 de novembro de 2011

O que vem a ser esta tão falada “moral contemporânea”? Torna-se uma tarefa árdua responder a esta indagação, justamente por desencadear uma série de outras questões, implícitas ou não. Podemos resumir, grosso modo, como o conjunto de valores, crenças e padrões de conduta vigentes atualmente, os quais direcionam, coagem e refletem diretamente na vida dos sujeitos contemporâneos, definindo e separando aquilo que é encarado como moral e imoral, legal e ilegal, correto e incorreto, justo e injusto, bom e ruim, belo e feio, puro e impuro etc. Primeiramente, torna-se custoso tentar delinear ou traçar considerações sobre processos que se desenvolvem e transmutam concomitantemente são estudados, exatamente pela complexidade da vida, dos fenômenos e dos processos que estão sendo vivenciados. Depois, esbarra-se, no mínimo, em uma limitação de caráter metodológico. Entretanto, é possível realizar um esforço de reflexão com o intuito de elencar algumas peculiaridades da moral vigente, sobretudo se as alicerçarmos com base numa comparação entre o tempo passado e o presente. Neste pequeno artigo, se bem que com suas limitações, fora este o exercício que me propus tecer, estabelecendo as diferenças, por exemplo, entre a sociedade disciplinar, analisada por Foucault, e a sociedade de controle estudada por Deleuze; a passagem da fase da “introdireção” para a de “alterdireção” na definição da subjetividade, bem como a diferenciação entre “caráter” e “personalidade”, de acordo com os conceitos cunhados por David Riesman (1995); até que se atingissem os movimentos de espetacularização de si da sociedade do espetáculo, abordados inicialmente por Guy Debord (2008), desdobrando-se em questões como a exibição da intimidade, dos dilemas e conflitos pessoais às lentes e a busca pela fama.

São várias as vertentes que se poderiam abordar, ainda tomando o *Discovery Home&Health* como pano de fundo. Por exemplo, as crescentes discussões e preocupações ecológicas que levaram o canal a produzir programas como *Eco-Design*. E ainda assuntos mais polêmicos, alguns verdadeiros tabus, como a vida em poligamia, caso de *4 esposas 1 marido*, o adultério, como ocorre em *Traidores* etc.

Os programas citados foram escolhidos, pois, de certa forma, trabalham com a representação audiovisual de conflitos pessoais, familiares e/ou se relacionam diretamente com juízos importantes à moral contemporânea, seja a questão da boa aparência e/ou a



VIII POSCOM
Seminário dos Alunos de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC-Rio
23, 24 e 25 de novembro de 2011

“moral da boa forma”, além de reafirmarem valores como auto-estima, amor próprio e felicidade, todos cotados na sociedade contemporânea como um dos mais poderosos “remédios” aos reveses da vida, além de servirem de exemplificação aos rumos que as mídias e os meios de comunicação vêm seguindo: o de abrir espaço aos indivíduos “comuns” de se verem não só representados, mas atuantes “do outro lado do vidro”.

REFERÊNCIAS

BEZERRA, Benilton. "O ocaso da interioridade e suas repercussões sobre a clínica". In: PLASTINO (org.). *Transgressões*. Rio de Janeiro: Ed. Contracapa, 2002; p. 229-239.

DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*: comentários sobre a sociedade do espetáculo. Rio de Janeiro: Contraponto, 2008.

DELEUZE, Gilles. "Post-Scriptum sobre as sociedades de controle". *Conversações*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.

FOUCAULT, Michel. "Poder-Corpo", In: *Microfísica do poder*. Rio de Janeiro: Ed. Graal, 1979; p.145-152.

RIESMAN, David. *A multidão solitária*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1995.

SIBILIA, Paula. "O corpo reinventado pela imagem: Barbarella, 1968". *Catálogo da Mostra Cinema 1968*. São Paulo: Centro Cultural Caixa Econômica, 2008a.

_____. *O homem pós-orgânico*: corpo, subjetividade e tecnologias digitais. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

_____. *O show do eu*: A intimidade como espetáculo. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008b.



**Marcas não desejadas na televisão brasileira:
uma breve análise do capital físico das atrizes globais¹**

Carlise Nascimento Borges²
Universidade Federal de Goiás

RESUMO

Na atualidade a visualidade passa a circundar a vida do sujeito, onde o “eu” se torna sua própria imagem, aparecendo assim, primeiramente, por meio de seu corpo. Contando principalmente com o suporte da mídia, é notável a consolidação de modelos estéticos de corpos, que solidificam padrões rígidos de estética e beleza, principalmente para as mulheres. Este artigo faz uma breve análise de algumas atrizes em envelhecimento, observando suas atitudes em relação a este corpo plástico e mutável que se torna elemento fundamental para alavancar o consumo das subjetividades.

PALAVRAS-CHAVE: mídia; envelhecimento feminino; corpo; consumo; telenovela

Introdução

As novas práticas de consumo voltadas à estética do corpo proporcionam o “culto ao corpo” (CASTRO, 2009), onde os recursos disponíveis para as mutações corporais de todos os tipos estão presentes na realidade e na imaginação de um número cada vez maior de mulheres. Certamente não é ao acaso que as academias de ginástica estejam cada vez mais lotadas; que as clínicas de estética estejam recebendo cada vez mais, novas demandas e oferecendo fórmulas inovadoras para solucionar as imperfeições do corpo; que há toda uma “indústria da beleza”, por trás da busca da eterna juventude; e que a medicina está sempre disposta a satisfazer esse desejo, criando e investindo em novas tecnologias, cada vez mais apuradas. Também não é sem motivo que a mídia, esteja cada vez mais, destinando para as mulheres uma diversidade de “dicas” e conselhos, mostrando na veiculação de suas imagens e por meio de seus discursos autoritários, o corpo feminino que se deve ter e buscar incansavelmente.

¹ Trabalho apresentado no GT Imagens e Representações no Audiovisual do VIII Seminário de Alunos de Pós-Graduação em Comunicação da PUC-Rio.

² Mestranda em Comunicação Social pela Universidade Federal de Goiás. Linha de pesquisa: Mídia e Cultura. Bolsista pela UFG. Orientadora: Prof. Dr^a. Maria Luiza Martins de Mendonça. Email: carlise.com@gmail.com



VIII POSCOM
Seminário dos Alunos de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC-Rio
23, 24 e 25 de novembro de 2011

Com o aumento da expectativa de vida no Brasil³ e com a respectiva chegada do envelhecimento, as mulheres percebem um distanciamento do modelo ideal de corpo, e tendem a investir freneticamente em sua busca, buscando transformações de todo tipo para alcançar o modelo de corpo e juventude que muitas vezes são inalcançáveis. Situação que estabelece um estado de sujeição, no qual as mulheres assumem a condição de perseguidora compulsória de vitrines, imagens e corpos largamente em exposição.

A partir desta tendência que encarcera a subjetividade feminina em torno de uma eterna juventude expressa principalmente no corpo, pretende-se discutir neste artigo como as marcas advindas com o envelhecimento⁴ são tratadas pelas atrizes brasileiras, visto que estas vivem, prioritariamente, de sua imagem, e acabam por compartilhar e fomentar o discurso midiático que reforça padrões estéticos corporais.

Ditadura da beleza feminina no Brasil

Foi durante a década de 1960 que o interesse e a preocupação em se estudar os “defeitos” do corpo tomaram grandes proporções. Neste momento, as noções de saúde e juventude tendem a deixar de ser qualidades de vida e passam a ser consideradas características essenciais do indivíduo, que deve ser buscada e alcançada a qualquer custo. Ao mesmo tempo, o gosto acentuado pela exibição de imagens de corpos “perfeitos” torna-se rotineiro e massivo. Villaça (2007, p.201) coloca que “o corpo não precisava mais ser direcionado no sentido de ‘encaixar-se’ nas roupas. A roupa moldava-se a um corpo já previamente disciplinado”, na concepção foucaultiana do termo. O corpo cada vez mais jovem, saudável e magro (conceitos que se tornam sinônimos) é vendido como a embalagem ideal para a mulher moderna, que tem no corpo a vestimenta do próprio “eu”. “O corpo trabalhado, cuidado, sem marcas indesejáveis (rugos, estrias, celulites, manchas) e sem excessos (gordura, flacidez) é o único que, mesmo sem roupas, está decentemente

³ De acordo com o senso demográfico de 2010, o IBGE confirma o aumento da expectativa de vida do brasileiro e coloca que a tendência é que esse crescimento continue nos próximos anos. Para maiores informações cf. IBGE (Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística). **Sinopse do censo demográfico 2010**. Disponível em: < <http://www.ibge.gov.br/home/estatistica/populacao/censo2010/sinopse.pdf> > Acesso em 30 abr. 2011.

⁴ Neste artigo serão consideradas mulheres em envelhecimento, aquelas que variem de uma média de 48 à 65 anos de idade aproximadamente.



VIII POSCOM
Seminário dos Alunos de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC-Rio
23, 24 e 25 de novembro de 2011

vestido” (GOLDENBERG, 2007, p.25). O corpo indisciplinado passa a ser visto como resultado da negligência e da ausência de cuidado de si. “Com disciplina e boa vontade, qualquer um poderia alcançar uma aparência mais próxima do padrão de beleza vigente. Àqueles que não o alcançam é reservada a estigmatização⁵, o desprezo e a falta de oportunidades” (CASTRO, 2009, p.76).

A mídia acaba veiculando um discurso que leva os sujeitos que não se encaixam nos padrões difundidos a um sentimento de fracasso, de culpa e de dependência, como se ele não correspondesse às normas da cultura, da sociedade, demonstrando incapacidade e impotência diante de seu próprio corpo. O discurso imperativo e autoritário produzido pela mídia é quem facilita esse processo. “*Faça algo por você* constitui-se um dos principais imperativos da sociedade atual” (CASTRO, 2009, p.79, grifo do autor). Manchetes de revistas femininas com os imperativos “emagreça já”, “perca 5kg em 1 semana”, são frequentes e já se tornaram parte da rotina das mulheres brasileiras.

O corpo mal cuidado, mal tratado, é tido como um corpo feio, e o imaginário presente na sociedade é povoado por associações estéticas que relacionam pessoas com aparências estranhas aos padrões de corpo e beleza a qualidades negativas. Desta maneira, percebe-se a existência de estereótipos morais associados à beleza e a feiura. Freire Filho (2005, p.22) apresenta os estereótipos como “construções simbólicas enviesadas, infensas à ponderação racional e resistentes à mudança social”. Desta maneira, as associações da feiura com qualidades ruins, negativas, fazendo com que a gordura e os sinais do envelhecimento – por mais insignificantes que sejam – sejam vistos como sinônimo de preguiça, doença, deslealdade e incapacidade, se fazem presente dentro da sociedade encarcerando as subjetividades das mulheres brasileiras.

Como se percebe, é difícil reconhecer que se está envelhecendo porque a velhice é sempre associada à perdas e à decadência, muito mais que à experiência e sabedoria acumulada. “Não há que estranhar então a recorrência generalizada de mecanismos de resistência ao envelhecimento. E que eles sejam desenvolvidos principalmente pelas

⁵ A utilização do termo “estigma” neste artigo se dá de acordo com o conceito de Goffman (1963) que é usado para referenciar um atributo profundamente depreciativo, indicando uma pessoa estranha, “estragada”, diminuída, perante os padrões da sociedade.



VIII POSCOM
Seminário dos Alunos de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC-Rio
23, 24 e 25 de novembro de 2011

mulheres, a quem tradicionalmente foram cobradas juventude e beleza, contenção e disciplina” (MOTTA, 2006, p.229).

Segundo Barros (2006), o envelhecimento como um estigma, não está ligado à idade cronológica, mas sim à valores e conceitos depreciativos, tais como a falta de “beleza”, a doença, o fim da vida, a inatividade, a falta de consciência. Diante disso, nota-se que a estigmatização da velhice não se coloca para todos, mas apenas para alguns indivíduos. Especificamente para aqueles indivíduos que não seguem o discurso medicalizado de como “envelhecer bem”. A mídia tende a convocar, principalmente as mulheres, mesmo aquelas que ainda não tenham entrado na fase de envelhecimento, para uma verdadeira batalha contra o avanço da idade, oferecendo e ensinando diversas maneiras e métodos capazes de evitar ou retardar o envelhecimento.

O que se tem de fato na sociedade brasileira é a transformação do envelhecimento em uma responsabilidade individual, e, os problemas ligados a esta fase da vida passam a ser tratados como culpa exclusiva de quem não toma os devidos cuidados para evitá-los. Debert (1999) nomeou como “reprivatização da velhice” esse processo de responsabilização individual onde o direito de escolha se transforma em um dever, em uma obrigação de cada um. Um corpo bonito e jovem deixa de ser qualidade que as pessoas podem possuir ou não, e passam a ser algo que deve ser conquistado por meio de um esforço próprio de cada um.

Desta forma, o envelhecimento passa a ser ele próprio um novo mercado de consumo que, de acordo com Debert (1999, p.68) “sugere, por um lado, que o corpo é pura plasticidade e que é dever de todos manterem-se jovens”. Na realidade, o que é vendido é um estilo de vida saudável, que precisa começar desde a juventude, para que esta se conserve até muito mais tarde. Hoje uma das mais importantes pautas presentes na mídia é justamente esse estilo de vida saudável, que promete um prolongamento da juventude. O que mais se encontra nas capas de revistas femininas e nos programas televisivos são receitas para emagrecimento, as mais diferentes dietas, exercícios físicos para perder medidas, cremes e cirurgias que prometem arrancar as marcas do envelhecimento.



Marcas não desejadas na televisão brasileira

Essa imposição de estilos de vida, criando uma série de regras e comportamentos de consumo, indicam como as mulheres que não querem envelhecer devem proceder. A ideia de plasticidade do corpo faz com que suas imperfeições não sejam tidas como naturais, nem imutáveis, e o avanço das biotecnologias proporcionam a oportunidade de frear essas imperfeições. O corpo se torna um capital (GOLDENBERG, 2007) que tem valor de troca, traduzindo os valores que assumem uma sociedade notadamente voltada para o consumo. O consumo assume novas funções subjetivas, e, portanto, as mulheres em envelhecimento consomem para pertencerem aos valores de uma outra idade, valores que as levem a vivenciar a juventude e retardar o quanto podem o envelhecimento. “O corpo visto como capital [...] precisa ser investido e trabalhado, para ser valorizado e possuir condições de competitividade. A consciência corporal é de tal ordem que parece impensável não investir tempo e dinheiro em tal projeto” (NOVAES, 2010, p.58), principalmente quando o objetivo é retardar os sintomas do envelhecimento.

Dessa forma, não é eventual que as intervenções cirúrgicas estéticas estejam cada vez mais presentes no cotidiano do público feminino. Atualmente, o Brasil ocupa o segundo lugar no ranking mundial de cirurgias plásticas, perdendo somente para os Estados Unidos, e é considerado o número um em relação ao aperfeiçoamento de novas técnicas e à qualificação dos cirurgiões⁶. De acordo com Goldenberg (2007, p.26) no Brasil “são três as principais motivações para fazer uma plástica: atenuar os efeitos do envelhecimento, corrigir defeitos físicos e esculpir um corpo perfeito”. Sobretudo, quando se está sob os holofotes da mídia, estas mudanças corporais são ainda mais requeridas.

As atrizes que interpretam telenovelas, por exemplo, estão representando papéis que são consumidos visualmente e subjetivamente o tempo todo. Sendo assim, elas precisam manter um corpo nos moldes dos padrões até mesmo para conseguirem um novo papel para atuar. É muito raro ver atrizes que assumem suas marcas do envelhecimento, atuando nas telenovelas. O que se vê são atrizes “maduras”, mas que aparentam um alto valor de

⁶ SILVEIRA, J. Procura por cirurgia plástica cai nos EUA e sobe no Brasil em 2009. **Folha Online**. Equilíbrio, 04 mai. 2010. Disponível em: < <http://www1.folha.uol.com.br/folha/equilibrio/noticias/ult263u729918.shtml> > Acesso em 05 jul. 2011.



VIII POSCOM
Seminário dos Alunos de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC-Rio
23, 24 e 25 de novembro de 2011

juventude: não possuem rugas, possuem lábios grandes, cabelos muito bem pintados e tratados, possuem apetite sexual, são profissionais, mães e “boas esposas”, dentre outras características que remetem a “beleza” e a mobilidade da juventude.

Fazendo uso de tratamentos estéticos, treinos em academias de ginástica e dietas balanceadas, as atrizes se encontram encarceradas num mundo onde a imagem é o mais importante. Desta forma, é preciso empregar muitas vezes métodos que tragam a imagem desejada com mais agilidade e precisão, e este é o momento em que as atrizes buscam as cirurgias plásticas estéticas. Um dos procedimentos preferidos entre elas é a aplicação de Botox⁷ (toxina botulínica) no rosto, visto que esta parte do corpo, no caso das atrizes é o que vai aparecer mais, e onde estará focada toda a sua expressão e caracterização do personagem. Mas desse ponto decorre também uma problemática: se o Botox paralisa o músculo, o rosto fica então, sem expressão; fica paralisado. E isso no caso de atrizes, que vivem os personagens por meio das expressões faciais, se torna um impasse. Será mais viável se manter com uma imagem jovem ou assumir o envelhecimento e manter uma boa expressão em cena? A resposta à esta pergunta faz com que as atrizes discordem em relação ao tratamento estético facial.

Atuando em telenovelas que estão “no ar”, as atrizes Cássia Kiss⁸, Christiane Torloni⁹, Lília Cabral¹⁰ e Regina Duarte¹¹ serão utilizadas neste artigo para uma breve análise. Todas com aparência muito jovem – o que talvez faça com que sejam ainda convidadas para trabalhar em telenovelas – as quatro atrizes afirmam nunca ter utilizado a toxina botulínica, mas divergem sobre um possível uso no futuro. A atriz Cássia Kiss causou polêmica em uma entrevista à revista *Veja* (jul. 2011), quando disse: “detesto plásticas e Botox. Odeio também quem faz. É lamentável ver como minhas colegas de

⁷ O Botox é uma toxina utilizada para paralisar a musculatura do rosto onde existem rugas e marcas de expressão. Maiores informações cf. COLANERI, A. Toxina Botulínica: a coqueluche da estética. **Cirurgia Estética**. Estética. Disponível em: < <http://www.cirurgiaestetica.com.br/medicina/toxina-botulinica.asp> > Acesso em 20 out. 2011.

⁸ A atriz Cássia Kiss tem 53 anos e representa a personagem Dulce, na telenovela *Morde e Assopra*, no horário das 19h, na Rede Globo de Televisão.

⁹ A atriz Christiane Torloni tem 54 anos e representa a personagem Tereza Cristina, na telenovela *Fina Estampa*, no horário das 21h, na Rede Globo de Televisão.

¹⁰ A atriz Lília Cabral tem 54 anos e representa a personagem Grizelda, na telenovela *Fina Estampa*, no horário das 21h, na Rede Globo de Televisão.

¹¹ A atriz Regina Duarte tem 64 anos e representa a personagem Clô Hayalla, na telenovela *O Astro*, no novo horário para o gênero, às 23h, na Rede Globo de Televisão.



VIII POSCOM
Seminário dos Alunos de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC-Rio
23, 24 e 25 de novembro de 2011

profissão ficam horrorosas”¹². Sua personagem obteve destaque justamente pelas rugas e marcas de expressão, que foram ainda mais destacadas, pois sua personagem era uma mulher muito pobre, portanto, neste caso, foi permitido enaltecer as marcas geralmente tão indesejadas. Talvez a personagem foi aceita com suas rugas porque no imaginário do público que consome a trama, o que ronda é a ideia de “coitadinha”, porque não teve como se cuidar, visto a sua pobreza, então ela acaba sendo perdoada por sua aparência maltratada. Se fosse uma personagem rica, seria inadmissível que estas rugas estivessem presente, pois esta teria todos os recursos disponíveis para os cuidados corporais, e seria obrigação fazê-lo, o que remete ao conceito de Debert (1999) de reprivatização da velhice.

Outro ponto interessante da entrevista de Cássia Kiss é que ao falar de sua personagem, a atriz disse se sentir mais envelhecida que uma mulher de 87 anos (devido suas rugas e linhas de expressão a mostra, e a uma prótese dentária). O que é possível perceber é que poucas rugas já denotaram para ela uma mulher em um processo de envelhecimento bem avançado. Mas a pergunta é: será que uma mulher de 87 anos não se sentiria feliz com a quantidade de rugas de Cássia Kiss? Desta maneira, percebe-se que a menor marca de envelhecimento, já é tratada como pertencente a algo que virá bem lá na frente, depois dos 80 anos de idade. Fato este que vem de encontro ao que Debert (1999) chama de “autoconvencimento” do envelhecimento, onde a mulher só envelhece se realmente quiser envelhecer. Existe uma negação do envelhecimento, como se fosse algo muito distante de sua vida, mesmo a atriz tendo 53 anos de idade.

Já a atriz Christiane Torloni não tem uma postura tão radical, apesar de também condenar o uso do Botox pelas atrizes. Em entrevista a revista Boa Forma (out. 2011) a atriz diz que já realizou vários procedimentos cirúrgicos ao longo da carreira, mas não faz nada que agrida o seu corpo, “muito menos Botox, pois engessa a expressão”¹³. Atuando na mesma telenovela, a atriz Lilia Cabral afirma para o portal Terra (set. 2011) que nunca fez

¹² CÁSSIA Kiss para Veja. **Contigo.com.br**. Notícias. 18 jul. 2011. Disponível em < <http://contigo.abril.com.br/noticias/cassia-kiss-para-veja-detesto-plasticas-botox-odeio-tambem-quem-faz> >. Acesso em 20 out. 2011.

¹³ DE MAIÓ Christiane Torloni exhibe boa forma e condena Botox. **Extra**. Famosos: retratos da vida. 09 out. 2011. Disponível em: < <http://extra.globo.com/famosos/de-maio-christiane-torloni-exibe-boa-forma-condena-botox-engessa-expressao-2737424.html> > Acesso em 20 out 2011.



VIII POSCOM
Seminário dos Alunos de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC-Rio
23, 24 e 25 de novembro de 2011

cirurgia plástica nem aplicou Botox, pois tem uma genética boa de família e se cuida. Mas quando questionada se é a favor da plástica, ela responde: “em caso de necessidade, sou sim. Mas enquanto eu puder, vou evitar”¹⁴. As duas atrizes vivem personagens de classes sociais totalmente diferentes. A personagem de Christiane Torloni é de classe alta, enquanto a de Lilia Cabral é de classe baixa. A primeira não trabalha e tem uma vida de “madame” dentro de casa, enquanto a segunda trabalha o dia todo para ajudar no sustento da casa, pois é viúva, e os filhos dependem única e exclusivamente dela. Um fator interessante é que a personagem de Lilia Cabral é masculinizadas: se veste, se comporta e trabalha como um homem. A atriz deixou de fazer as unhas, pintar o cabelo e deixou o bigode crescer para viver a personagem. Em um embate entre as duas personagens, Tereza Cristina (Christiane Torloni) que está sempre muito bem vestida, maquiada e sobre saltos altíssimos, chama Grizelda (Lilia Cabral) de “mulher de bigodes” para afrontá-la. Dentre todas as caracterizações que teve que fazer para a personagem, Lilia Cabral disse que deixar o bigode crescer foi com certeza a mais difícil. Não é por acaso que este é o ponto em que a personagem de Torloni utiliza para diminuí-la.

Durante a trama a personagem Grizelda ganha na loteria e vira uma mulher milionária, e, a partir deste momento, sua caracterização física começa a mudar. A primeira ação foi a de tirar os bigodes (depilar o buço) e mudar as roupas, colocando roupas mais femininas. Mais uma vez tem-se demonstrado a questão da responsabilização pela aparência, e o atravessamento desta questão pelo fator classe social. Grizelda, enquanto pobre – assim como a personagem de Cássia Kiss em outra telenovela – não tinha tempo nem dinheiro para investir em sua aparência, enquanto Tereza Cristina se mostra sempre bonita e jovial – pois sua classe social permite e convoca para que ela utilize todos os recursos para se manter desta forma. Mas, no momento em que Grizelda fica rica, ela tem a obrigação de se cuidar, pois agora tem todos os recursos em sua mão, e, caso se comportasse diferente, poderia ser acusada pela sociedade como uma mulher negligente,

¹⁴ NUNCA fiz plástica nem Botox. **Terra**. Diversão. Gente. 04 set. 2011. Disponível em: <<http://diversao.terra.com.br/gente/noticias/0,,OI5329812-EI13419,00-Nunca+fiz+plastica+nem+botox+afirma+Lilia+Cabral.html>> Acesso em 20 out. 2011.



VIII POSCOM
Seminário dos Alunos de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC-Rio
23, 24 e 25 de novembro de 2011

visto que a responsabilidade com a aparência pertence somente a si. E, antes mesmo de pensar em o que fazer com o dinheiro, a personagem vai cuidar primeiro de sua aparência.

Existe também a questão da sua transformação deixando a masculinidade: de macacões ela passa a usar vestido e se arrumar um pouco mais. Novaes (2006, p.85) declara que na sociedade “este é um dos pontos mais enfatizados no discurso sobre a mulher: ela pode ser bonita, deve ser bonita, do contrário *não será totalmente mulher*” (grifo nosso). A autora complementa colocando que para as mulheres “não cultivar a beleza é falta de vaidade – um qualitativo depreciativo da moral” (NOVAES, 2006, p.71). Sendo assim, o discurso interiorizado é de que a mulher “feia” é menos feminina. O que pode explicar os estereótipos aplicados às personagens, e, particularmente, explicar o fato da personagem Grizelda assumir um papel mais masculinizado no início da telenovela, enquanto era pobre.

A atriz Regina Duarte (a mais velha em idade de todas as atrizes) ficou alguns anos sem ser convidada para atuar em telenovelas. Para retornar à TV ela declarou em uma entrevista à revista Quem (jul. 2011) que teve que realizar alguns procedimentos estéticos. Ela diz que emagreceu quase quatro quilos e fez um tratamento estético facial com laser, conhecido como Legato¹⁵. Sobre aplicações de Botox ela afirma: “Sou atriz, imagina se vou fazer Botox. Preciso de toda minha musculatura livre”¹⁶. Apesar de falar contra o Botox, a atriz confirma que aos 38 anos de idade realizou uma cirurgia plástica que modificou muito a expressão de seu rosto.

A questão é: a atriz é contra aplicação de Botox, mas conseguiu achar outro meio para retardar as marcas do envelhecimento. E talvez fosse isso mesmo que a atriz devesse fazer, além da dieta que a fez emagrecer, pois por que será que a atriz deixou de ser chamada para atuar durante vários anos? Pode ser que um dos motivos fosse o capital físico da atriz. Talvez os produtores e diretores encontraram atrizes em idade semelhante a de Regina Duarte, que estivesse mais “adequadas” a vender uma imagem ao público, com os

¹⁵ O Legato é uma técnica de infusão dérmica que cria micropontos na pele. Com o laser o creme penetra mais fundo na pele, rejuvenescendo a mesma, sem precisar da aplicação de Botox. Maiores informações cf. LEGATO: aparelho intensifica tratamentos de pele. GNT. Beleza. Dicas. 10 abr. 2011. Disponível em: < <http://gnt.globo.com/beleza/dicas/Legato--aparelho-intensifica-tratamentos-de-pele.shtml> >. Acesso em 21 out. 2011.

¹⁶ REGINA Duarte. Quem acontece. Quem News. 10 jul. 2011. Disponível em: < <http://revistaquem.globo.com/Revista/Quem/0,,EMI247899-9531,00.html> >. Acesso em 21 out 2011.



VIII POSCOM
Seminário dos Alunos de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC-Rio
23, 24 e 25 de novembro de 2011

chamados valores da juventude mais estampados. Uma prova disso é que sua personagem tem cenas “quentes” com um namorado pelo menos 30 anos mais novo que ela, representando mais uma vez a negação do envelhecimento, onde, devido aos sintomas do climatério¹⁷, a mulher tende a perder sua libido. Mas, ao participar de tais cenas, o envelhecimento é negado novamente.

Considerações finais

Diante dos apontamentos teóricos e desta breve análise realizada por meio de entrevistas concedidas pelas atrizes, é possível obter algumas considerações. Primeiramente é notável que o valor do sujeito, no caso específico deste artigo, das mulheres, está totalmente vinculado à imagem que possuem. Imagem esta que se expressa primeiramente pelo corpo – um corpo que se torna controlado, mutilado e alvo de grandes investimentos financeiros. No caso particular das atrizes, esta imagem deve ser ainda mais investida de valor, visto que elas estão representando na televisão mulheres que pretendem se aproximar cada vez mais da realidade. Mas, na verdade, esta realidade que elas representam, se torna uma realidade inventada (em consonância com o público) e sugerida pela própria mídia, e que tende a ser seguida pelo público que a consome.

A correlação entre estas atrizes e as mulheres que as consomem, visualmente falando, é extensa, pois elas se tornam espelhos umas das outras. As mulheres – e agora incluindo as atrizes também – parecem se sentir obrigadas a consumir produtos, técnicas ou estilos de vida, porque temem as marcas do tempo em sua pele e precisam permanecer com um corpo jovem ou bem próximo a ele. O consumo de um corpo novo, constantemente, reflete em suas subjetividades, que as faz se sentirem mais femininas, mais seguras, ou ainda, mais felizes, consigo mesmas e para o olhar do outro.

As mulheres acreditam, em uma primeira instância, que todo esse processo de renovação corporal é uma afirmação da autonomia em relação a seus corpos, porém, elas

¹⁷ O climatério é a fase da vida em que ocorre a transição do período reprodutivo para o não reprodutivo, devido à diminuição de hormônios sexuais produzidos pelos ovários (estrogênio e progesterona), conhecido também como menopausa. Mais informações cf. conferir a página da Organização Mundial de Saúde em: < <http://www.who.int/en/> > Acesso em 26 ago. 2011.



VIII POSCOM
Seminário dos Alunos de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC-Rio
23, 24 e 25 de novembro de 2011

parecem não se dar conta da armadilha e da ditadura em que parecem estar aprisionadas. Nesta constante necessidade da mudança corporal, no intuito de retardar o envelhecimento e esculpir um corpo ideal, as mulheres lançam mão de horas em academias de ginásticas, se submetem a regimes e dietas excessivas, fazem uso de cosméticos e farmacológicos sem estarem necessariamente doentes, e passam por intervenções estéticas, inclusive cirúrgicas – das mais simples as mais complexas – cada vez mais frequentes a fim de expressar a sua subjetividade jovial, através de sua imagem, utilizando-se do corpo para alcançar este objetivo. A rigorosa disciplina necessária para tanto, parece não diminuir a determinação na busca dessas mulheres.

O fato de o espelho e a balança serem os atuais opressores da chamada mulher moderna parece ser desconsiderado por elas. As atrizes citadas, por exemplo, se não estiverem sempre mantendo os cuidados necessários com seus corpos, provavelmente poderão não ser chamadas para novos trabalhos na televisão, ou serem chamadas para fazer papéis de avó, e não mais de mulheres “maduras” elegantes, magras e jovens.

Além disto, existe também o fator classe social, que se apresenta bastante marcado dentro das tramas as quais as atrizes estão representando. Certamente, o discurso introjetado é de que somente mulheres ricas podem se dar ao luxo de se cuidarem da maneira correta. Embora representado desta maneira, na realidade fora da televisão, as mulheres de todas as classes e idades exercem sua preocupação com as renovações corporais, somente as maneiras de fazê-lo é que talvez sejam diferentes. Inclusive, existem pesquisas¹⁸ que já apontam o crescimento com os gastos na chamada “indústria da beleza” por parte das classes mais populares. Isso pode ser uma indicação de que a mídia possa estar incidindo sobre o poder de consumo das diferentes mulheres no Brasil.

É claro que esta discussão ainda pode percorrer longos caminhos, mas de antemão é possível considerar que se as mulheres compreendessem o processo de envelhecimento de uma maneira mais adequada a realidade, como um processo natural e comum a todos, marcado por perdas e mudanças, porém propício a novas conquistas geradas pela

¹⁸ LAN, J. Classe C: gastos com beleza superam os da população mais rica. MKT mais.com. 25 jan. 2011. Disponível em: < <http://www.mktmais.com/2011/01/classe-c-gastos-com-beleza-superam-os.html> > Acesso em 14 ago. 2011.



VIII POSCOM
Seminário dos Alunos de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC-Rio
23, 24 e 25 de novembro de 2011

experiência pessoal vivida e os saberes acumulados, seria possível oferecer assim oportunidade de realizar projetos abandonados em outras etapas da vida, por exemplo. Desta forma, seria possível envelhecer com menos sofrimento, investindo em outros capitais, que não só o físico.

REFERÊNCIAS

BARROS, M. Testemunho de vida: um estudo antropológico de mulheres na velhice. In: BARROS, M. (org.). *Velhice ou terceira idade?* Estudos antropológicos sobre identidade, memória e política. 4ed. Rio de Janeiro: FGV, 2006. p.113-168.

CASTRO, A. L. *Culto ao corpo e sociedade: mídia, estilos de vida e cultura de consumo*. 2ed. São Paulo: Anna Blume; Fapesp, 2009.

DEBERT, G. *A reinvenção da velhice*. São Paulo: Edusp, 1999.

FREIRE FILHO, J. Força de expressão: construção, consumo e contestação das representações midiáticas das minorias. Revista *FAMECOS*, Porto Alegre, n° 28, p.18-29, dez. 2005.

GOFFMAN, E. *Estigma*. 4.ed. Rio de Janeiro: LTC, 1963.

GOLDENBERG, M. O Corpo como Capital. In: GOLDENBERG, M. (org.). *O corpo como capital: estudos sobre gênero, sexualidade e moda na cultura brasileira*. Barueri: Estação das Letras, 2007. p. 17-31.

MOTTA, A. Chegando pra idade. In: BARROS, M. (org.). *Velhice ou terceira idade?* Estudos antropológicos sobre identidade, memória e política. 4ed. Rio de Janeiro: FGV, 2006. p.223-235.

NOVAES, J. *O intolerável peso da feiúra: sobre as mulheres e seus corpos*. Rio de Janeiro: Puc Rio; Garamond, 2006.

_____. *Com que corpo eu vou: sociabilidade e usos do corpo nas mulheres das camadas altas e populares*. Rio de Janeiro: Puc Rio; Pallas, 2010.

SANT'ANNA, D. Uma história do corpo. In: SOARES, C. (org.), *Pesquisas sobre o corpo: ciências humanas e educação*. Campinas: Autores Associados, 2007.

VILLAÇA, N. *A edição do corpo: tecnociência, artes e moda*. São Paulo: Estação das Letras, 2007.



Da tela da TV à tela do computador: A telenovela entra nas redes sociais online¹

Elaine Christovam de Azevedo²
Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Resumo:

A telenovela tem como forte característica a interatividade. A qualidade de obra aberta permite que o público possa sentir-se parte da própria trama, já que os desenlaces não estão definidos e suas vozes podem ser consideradas pelos autores. As cartas e, mais tarde os e-mails, enviados para revistas e sites especializados comprovam isto. O que muda com o novo cenário das tecnologias que se descortinam no século XXI é que através das redes sociais on-line e dos processos de transmídia, torna-se mais tênue o limite entre a ficção e a realidade. Este artigo pretende abordar como a internet muda a forma do público se relacionar com as telenovelas e como as emissoras percebem e lidam com tais mudanças.

Palavras-chave: telenovela; redes sociais; interatividade; narrativas transmidiáticas

Em As mil e uma noites, Sherazade, condenada à morte por ter sido desposada por um sultão louco - que a cada dia casava-se com uma virgem para matá-la no dia seguinte – seduz o marido com uma história da qual só poderá saber a continuação na noite seguinte, depois na outra noite e assim por diante. Consegue então graças à curiosidade do soberano fazer com que sua vida seja poupada dia após dia.

A mesma lógica se aplica aos folhetins surgidos na França do século XIX e posteriormente às radionovelas. Os “ganchos”, isto é o suspense que se cria em torno do que acontecerá no próximo capítulo, servirá neste caso, para fins comerciais.

Segundo Alencar (2002, p.17), na década de 30 as fábricas de sabonete americanas passaram a utilizar este princípio através das radionovelas que serviam como estratégia para prender a atenção dos ouvintes e vender seus produtos, daí o nome soap opera (“ópera de sabão”). Logo Cuba adotou o novo sistema, embora neste país o que predominasse fossem

¹ Trabalho apresentado no GT Imagens e Representações no Audiovisual do VIII Seminário de Alunos de Pós-Graduação em Comunicação da PUC-Rio.

² Mestranda em Comunicação Social pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Orientador: Ricardo Ferreira Freitas. Especialista em Teoria e Clínica Psicanalítica pela Universidade Gama Filho. Especialista em Recursos Humanos pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, graduada em Psicologia pela Universidade Gama Filho. E-mail: elainechristovampsi@yahoo.com.br



VIII POSCOM

Seminário dos Alunos de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC-Rio
23, 24 e 25 de novembro de 2011

as histórias com começo, meio e fim, diferente da versão americana. O modelo cubano serviu de modelo para o Brasil, tanto no que tange à estrutura quanto ao próprio roteiro . Mas, com o tempo, as novelas foram se tornando genuinamente brasileiras e evoluíram, sempre buscando atrair novas audiências. Não apenas as tramas, mas, a própria tecnologia transformaram a forma do público assistir novela. Em 1973, o Bem Amado levou a cor para as telas da TV e no ano seguinte “O Espigão” trazia um protagonista apaixonado por aparatos tecnológicos, o que obrigava a equipe a se desdobrar com efeitos especiais numa época em que ainda não existiam os recursos da computação gráfica.

A partir do final do século XX, a internet passa a ocupar um lugar de destaque dentro e fora das tramas. Em 1996, com “Explode Coração”, Glória Perez surpreendeu o público com uma novela onde o casal romântico se conhecia através do computador e em 2009 a mesma autora criou para “Caminho das Índias” um personagem blogueiro, Indra, cujo blog ganhou vida também fora da trama. Na novela seguinte, “Viver a Vida”, de Manoel Carlos, aconteceu o mesmo com o blog criado pela personagem Luciana. Já em 2011, é a vez dos blogs dos personagens principais de Ti-ti-ti movimentarem a trama e saltarem das telas das TVs para as telas dos computadores do público. Tais exemplos demonstram que está se delineando uma nova forma de assistir a novela, marcada pela interação com as redes sociais on-line.

Para Latour (2008) o conceito de rede não remete a algo pronto. Numa analogia com o nosso objeto de estudo, poderíamos dizer que como a novela uma rede é algo aberto, na qual novos elementos podem ser acrescentados a cada instante e gerar influências nos demais elementos.

De acordo com Law (1992) “as redes são materialmente heterogêneas e não existiria sociedade nem organizações se fossem simplesmente sociais” , ou seja, são formadas por matérias de diferentes constituições que se unem para formar uma organização. Uma emissora de televisão é uma rede composta por diferentes ramificações nas quais as pessoas são tão importantes para a existência da mesma quanto as câmeras, os cenários, o computador onde o autor escreve os capítulos e assim por diante. A ausência de qualquer



VIII POSCOM
Seminário dos Alunos de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC-Rio
23, 24 e 25 de novembro de 2011

destes elementos poderia causar uma ruptura irremediável na rede, fazendo inclusive, com que o produto telenovela deixasse de existir.

Law (1992) nos diz que sempre que “uma rede age como um bloco ela desaparece, sendo substituída pela ação e pelo autor, aparentemente único desta ação”. No caso das novelas o esperado é que o público embarque na trama da ficção sem considerar todos os elementos envolvidos na produção da mesma. Estas redes *off-line* são invisíveis e assim devem permanecer, se tudo estiver funcionando adequadamente. Porém eventuais interferências no processo tornam-nas visíveis. Assim, por exemplo, uma queda de energia elétrica ou um defeito na antena da TV levam à constatação normalmente ignorada de que há mais atores envolvidos no simples processo de se assistir um programa do que se julga.

O que a internet faz através das redes sociais *on-line* é tornar mais visível o processo de produção e as conexões que se estabelecem e mudar a dinâmica de produção das obras. Mas como isso se dá?

Como toda organização, uma emissora também pressupõe uma relação de poder. Tem como objetivo assegurar o lucro, que garantirá a sua própria sobrevivência. Dentro deste panorama, as telenovelas continuam sendo um produto precioso. As pesquisas de órgãos como o Ibope³ e o crescente número de produções de teledramaturgia mostram que ainda tem o seu lugar assegurado. Mas a cada instante os produtores precisam lançar mão de novas estratégias para manter o seu produto no mercado.

Law (1992) nos aponta a fragilidade das relações de poder que constituem as organizações e nos lança à seguinte reflexão: Por que alguns tipos de organizações permanecem e outras se esfacelam?

Segundo o autor alguns dos materiais heterogêneos que compõe uma rede são mais duráveis que outros. Uma boa estratégia de ordenamento seria então incorporar um conjunto de relações em materiais duráveis. Para continuar existindo enquanto rede as emissoras precisam cercar-se de materiais cada vez mais duradouros. Assim, torna-se comum fazer uso de plataformas diferentes, que servem para criar um vínculo mais forte com a audiência. Os conteúdos transmidia surgem para assegurar o interesse de um público

³ Multinacional que realiza pesquisas na América Latina sobre mídia e opinião pública, dentre outras.



VIII POSCOM
Seminário dos Alunos de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC-Rio
23, 24 e 25 de novembro de 2011

de constituição diferente do que havia na modernidade e mesmo no início e meados do século XX.

A fim de criar identificação no público e levá-lo a acompanhar uma obra que perdura por meses, as telenovelas precisam incorporar elementos do cotidiano. As mudanças na constituição da família, da profissão e do estar no mundo são incorporadas às tramas. A tecnologia também faz parte deste processo, pois obriga os autores a exercitarem sua criatividade criando novos desfechos que não seriam possíveis num mundo sem tecnologia e flexibiliza o modo com que o telespectador assiste à novela.

Laddaga (2006) nos diz que “... a prática artística como produção de vínculos, depende de um certo uso da ficção, dentro da qual pode emergir uma realidade que a incorpora e a excede”

Independente de se considerar ou não a telenovela como arte, a idéia de uma ficção que emerge para a realidade e a extrapola está presente nas redes sociais on-line que se formam em torno desta. Latour (2008) nos fala da impossibilidade de distinguirmos com precisão o que é global do que é local. O ciberespaço evidencia esta falta de demarcação, mudando os conceitos de espacialidade e de temporalidade. Um exemplo é o indivíduo que mesmo estando em outro país, pode assistir pela internet uma telenovela brasileira, em um tempo que difere do capítulo inédito que foi ao ar. Mais que isto, pode-se comentar um capítulo onde quer que se esteja, quase imediatamente após este ir ao ar.

As redes on-line não são territórios assegurados, mas, veículos de divulgação e de transporte das novelas para novas audiências. Sites como *Twitter*, *Facebook* ou *Orkut* permitem que pessoas que nunca se viram promovam debates acerca da ficção. Nos fóruns on-line criados para debater as tramas, pode-se emitir opiniões e criar vínculos com quem não se conhece, ainda que estes se mantenham apenas pelo período em que a novela está no ar. Tanto nestes fóruns, quanto em comentários postados após vídeos de divulgação no site Youtube vemos desde críticas mordazes até defesas apaixonadas de cenas ou personagens. Aparentemente, nunca o público se sentiu tão co-autor das tramas que o emocionam.



VIII POSCOM
Seminário dos Alunos de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC-Rio
23, 24 e 25 de novembro de 2011

O limite entre a ficção e a realidade nas redes on-line

Latour (2008) nos diz que somente pode escrever ficção quem conhece bem a realidade. No século XXI, isto inclui todos os aparatos que na era dos folhetins e da radionovela poderiam soar como ficção científica. A tecnologia aparece na telenovela e transforma a obra. Personagens podem se conhecer pela internet, usar o celular e fazer parte de redes sociais on-line, que transitam entre a tela da TV e a tela do computador do telespectador. Ao mesmo tempo, a internet permite ao público criar e divulgar seus próprios produtos, descentraliza o poder dos antigos meios de produção e obriga as emissoras a repensarem seus processos. Uma saída parece ser inclusão proposital das obras no ciberespaço e dentro deste a inclusão do que chamamos de transmídia, criando um esgarçamento entre o que é ficção e o que é realidade.

Uma breve análise dos sites oficiais das novelas Cordel Encantado, Morde & Assopra, Insensato Coração (Rede Globo), Rebeldes e Vidas em Jogo (Rede Record) e Amor & Revolução (SBT), todas no ar no primeiro semestre de 2011, permite constatar uma estrutura similar, com vídeos, fotos, matérias de bastidores, entrevista do elenco e games. É comum ainda uma identidade visual que remete à da novela e um forte componente lúdico. Outro ponto que se destaca é que todos têm a interatividade como forte característica, convidando o público a ser também parte da trama.

Nos sites de “Cordel Encantado” e “Amor & Revolução”, ambas novelas de época, os personagens não tem blogs ou twitter, o que sugere uma coerência com o tempo em que se passam as histórias. Em compensação, quem navega no site da primeira pode assistir ao documentário produzido pela personagem Penélope na ficção.

Os sites das novelas da Rede Record também não remetem a blogs de personagens, mas, assim como os demais oferecem links para que o internauta possa trocar impressões sobre os capítulos através do twitter e do facebook. Voltando-nos para o site de “Morde & Assopra”, temos acesso ao blog da protagonista Júlia, onde a paleontóloga da ficção, dá dicas de eventos que acontecem para além da ficção, como uma exposição na UFRJ. No mesmo site, encontramos o blog do “SPA Preciosa” ao lado do convite para acessá-lo no



VIII POSCOM
Seminário dos Alunos de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC-Rio
23, 24 e 25 de novembro de 2011

twitter. Tudo é pensado visualmente nos mesmos moldes que um site publicitário de um SPA que realmente existisse. O mesmo acontece com o blog do “Som e Sabor Café”,⁴

Por fim, no site de “Insensato Coração” os internautas podem não apenas navegar pelo blog da personagem Nathalie Lamour, uma ex-participante de reality show que se acredita celebridade, como se comunicar com ela através de twitter, que em 22 de julho de 2011 contava com 5.021 seguidores.

Esta miscelânea entre a ficção e a realidade remete aos ancestrais das telenovelas. Martin- Barbero (2008, p. 183) menciona acerca dos folhetins:

O entusiasmo popular cresce e centenas de cartas (que podem ser lidas na Biblioteca Nacional de Paris) transmitem ao escritor a emoção do povo, sugerem saídas para as situações dramáticas, solicitam conselhos para enfrentar situações parecidas... Pedem até o endereço do Príncipe de Geroldestein, o protagonista, para que pudessem recorrer diretamente a ele! A fusão de realidade e fantasia efetuada no folhetim escapa dele, confundindo a realidade dos leitores com a fantasia destes. As pessoas do povo têm a sensação de estar lendo as narrativas de suas próprias vidas...

Esta situação não difere significativamente dos comentários que ainda hoje vemos na mídia especializada, mas ganha novo contorno. A internet facilita e potencializa o processo de interação com a obra ficcional, É possível expressar opiniões sobre as novelas em fóruns criados com este fim, assim como no *Facebook*, *Orkut* ou *Twitter*. Tudo acontece numa outra velocidade e numa outra temporalidade, que difere da era dos folhetins. Mas, isto nos leva a perguntar: Qual a diferença das pessoas que escreviam as cartas mencionadas por Martin-Barbero dos fãs que hoje se comunicam com Nathalie Lamour⁵ em seu twitter?

Supõe-se que as pessoas saibam que se trata de uma obra de ficção, mas, isto não impede que falem dos personagens fictícios como se fossem reais e criem vínculos afetivos com estes. No Brasil, mesmo quem não assiste telenovelas dificilmente consegue ficar

⁴ No blog existe a seguinte divulgação: “Na aconchegante cidade de Preciosa, no Interior de São Paulo, você vai provar o melhor café do Brasil. Os grãos fresquinhos são produzidos nas fazendas do local e servidos ao gosto do freguês. Para acompanhar, você pode provar delícias caseiras como bolos, tortas salgadas, pães e muito mais. Além disso, no Som e Sabor, você pode ouvir música de qualidade, ao vivo! Venha conhecer o nosso Café! Você também pode comemorar seu aniversário ou fazer sua reunião de amigos conosco”

⁵ Personagem da atriz Deborah Secco na novela *Insensato Coração*, de Gilberto Braga e Ricardo Linhares, exibida pela Rede Globo em 2011.



VIII POSCOM
Seminário dos Alunos de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC-Rio
23, 24 e 25 de novembro de 2011

indiferente a estas, seja pela repercussão de uma cena em outras mídias e programas jornalísticos, seja pelas conversas nas rodas de amigos. O que a internet faz é levar as interações que antes se davam face-a-face para a instância virtual, agora com a possibilidade de alcançar um número de participantes infinitamente superior.

Em um cenário, marcado pela flexibilização tanto do indivíduo como dos meios, o conteúdo transmídia cai como uma luva. Mas terão os folhetins eletrônicos e a sua inserção em outros meios a capacidade de alterar a subjetividade e a forma de ver o mundo de alguém?

As telenovelas geram influência no comportamento do público, tanto como a família, as leituras, as experiências profissionais e extra-profissionais que vivemos, todo um conjunto de fatores, que acionam ou não o que Latour (2008) chama de plug-ins.

Os plug-ins podem ser descritos como dispositivos que acionam determinados comportamentos e que variam de indivíduo para indivíduo, pois são formatados pelas vivências de cada um. Assim como um livro, uma telenovela pode funcionar como um plug-in para uma pessoa e não para outra. Dentro desta visão fica claro que, embora os meios de comunicação possam influenciar as pessoas, eles não são determinantes para suas ações. Seria preciso, em consonância com que Latour (2008) nos ensina, “seguir os atores” para decifrar o grau de repercussão destas transformações midiáticas. Por ora, o que nos interessa é apenas acompanhar o funcionamento das redes *online* voltadas para a telenovela.

Os sites oficiais das telenovelas funcionam como uma revista virtual e antecipam cenas do que acontecerá nos próximos capítulos. Ao mesmo tempo, reforçam a curiosidade do telespectador, utilizando-se de recursos como games e enquetes. Portanto, acabam por servir para que as emissoras possam ter controle sobre as opiniões do público a fim de direcionarem suas obras. Segundo Paula (2008, p.06):

Para satisfazer esse novo telespectador, que deseja interferir nas tramas como se elas fossem *realities-show*, a televisão facilitou o acesso dos demais meios os lances futuros das novelas, criando uma estrutura de divulgação que incentiva a antecipação. O resumo dos capítulos veiculados nas edições dominicais dos jornais é distribuído na quarta-feira para não atrasar os fechamentos dos suplementos e



VIII POSCOM
Seminário dos Alunos de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC-Rio
23, 24 e 25 de novembro de 2011

revistas. Fotos das cenas são liberadas para a internet quase simultaneamente às gravações e publicadas nos meios impressos do dia seguinte.

A interatividade torna-se mais explícita com a entrada em cena das narrativas transmidiáticas. Embora ainda não seja possível para o telespectador interferir diretamente na obra, nos sites ele pode desde interagir com determinados personagens até se arriscar a prever o que acontecerá nos próximos capítulos. Tudo é pensado para reforçar o interesse de quem já assiste à novela e angariar novos públicos. Os sites têm conteúdos e identidades visuais que remetem à trama que está no ar e “Quiz” de perguntas e respostas para medir o conhecimento do telespectador sobre as tramas que estão no ar. Há ainda games que só podem ser jogados através de aplicativos no *Orkut* ou no *Facebook*, o que obriga o internauta a transformar-se em uma espécie de “divulgador” informal do produto, já que deverá convidar seus amigos virtuais para jogarem com ele.

Merchandising x Merchandising social na internet

De acordo com Tufte (2004) a vida cotidiana brasileira está saturada pela mídia e esta saturação desafia a organização entre a vida pública e a privada, o que favorece que, graças a sua popularidade “Telenovelas que tradicionalmente foram concebidas como entretenimento, tem tido um potencial educacional cada vez maior, como um meio de disseminação da informação e ampliação de conhecimentos”

Para exemplificar podemos citar o aumento significativo do número de medulas ósseas no Brasil registrado pelo Instituto do Câncer durante o período em que a personagem Camila sofria com a leucemia em “Laços de Família” ⁶ ou, antes disso, em 1996, a localização de 113 crianças desaparecidas graças à campanha promovida por “Explode Coração”.⁷ Estas estatísticas impressionam e nos fazem questionar se as forças das

⁶ Segundo o site Memória Globo, após o último capítulo da novela foram registrados 109 novos doadores, enquanto anteriormente o número de cadastrados para doação não ultrapassava 10 por mês.

⁷ Fonte: Associação Brasileira de Busca e Defesa a Crianças Desaparecidas (ABCD)



VIII POSCOM
Seminário dos Alunos de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC-Rio
23, 24 e 25 de novembro de 2011

narrativas ficcionais televisivas teriam também o poder de alterar a representação social que os indivíduos têm de determinados fatos e situações.

Em seu blog pessoal, Glória Perez divulgou em 2009 que cresceu em 10% a procura por tratamento para esquizofrenia na santa Casa da Misericórdia desde o momento que a novela “Caminho das Índias” começou a mostrar os sintomas de Tarso, personagem usado para abordar o tema. O site do Centro Psiquiátrico Rio de Janeiro também “tomou emprestado” várias cenas da novela para ilustrar suas matérias. Portanto, além da própria autora incluir sua campanha no espaço da internet, outros o fizeram. Lembremos que o público hoje pode também tornar-se o produtor tanto de suas próprias obras, como de obras “customizadas”, ou seja, de adaptações de outras produções, com a inserção destas em novos contextos.

Podemos pensar que se hoje as novelas são transportadas para o ciberespaço e o conceito de transmidia ganha força, as campanhas sociais também compareceriam nos sites e nas redes on-line oficiais. Mas, o que se observa, é que, embora o merchandising comercial apareça com força, não há espaço para o merchandising social. A exceção é quando o foco da campanha está diretamente relacionado à temática principal da telenovela. Em “Páginas da Vida” e “Viver a Vida”, ambas novelas de Manoel Carlos, a síndrome de Down e tetraplegia, respectivamente, faziam parte da trama central e os sites oficiais destes folhetins abordavam estes temas.

Uma hipótese a ser confirmada é a de que os sites oficiais e as redes de relacionamento online que abordam telenovelas são pensados com a finalidade de atrair a audiência através do puro entretenimento – que é, afinal, o objetivo de qualquer telenovela que se preze – e por isto exclui as temáticas ditas sérias. Outra questão interessante é que embora a “campanha oficial” não compareça, são postadas dicas de saúde – como no caso do blog do “SPA Preciosa” – e outras mais fáceis de serem diluídas no meio do lúdico. Podemos pensar, por exemplo, que o merchandising social não comparece nos sites e nas redes oficiais das telenovelas por não estarem de acordo com o que é esperado pelos patrocinadores que anunciam na internet.



VIII POSCOM
Seminário dos Alunos de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC-Rio
23, 24 e 25 de novembro de 2011

Conclusão

O século XXI traz consigo uma mudança na ecologia cultural, isto é, nos sistemas de organização de valores e de modos de vida, que gera impactos diretos na produção televisiva. O ciberespaço traz transformações para o modo de assistir e comentar a novela.

À medida que qualquer indivíduo hoje pode ser potencialmente transformado em produtor e transmissor nos meios de comunicação, as emissoras perdem o monopólio da informação e são obrigadas a se reinventar. A saída mais comum tem sido utilizar o sistema de redes a seu próprio favor. Por isto, a telenovela entra nas redes sociais e desperta no público o desejo de segui-la, agora não apenas na TV,

No prefácio do livro “A cultura da Convergência”, Mark Warshaw (apud JENKINS, 2011, p.10), diretor de transmidia da série norte-americana Heroes, afirma o seguinte:

Não é segredo que ocorreu uma mudança de paradigma no modo como o mundo consome as mídias. Ouvimos todo aquele discurso apocalíptico. O comercial de 30 segundos morreu. A indústria fonográfica morreu. As crianças não assistem mais à televisão. As velhas mídias estão na UTI. Mas a verdade é que continuam produzindo música, continuam veiculando o comercial de 30 segundos, um novo lote de programas de TV está prestes a estrear, no momento em que escrevo estas linhas — muitos direcionados a adolescentes. As velhas mídias não morreram. Nossa relação com elas é que morreu. Estamos numa época de grandes transformações, e todos nós temos três opções: temê-las, ignorá-las ou aceitá-las.

Aceitar estas mudanças implica em buscar compreendê-las. No caso das telenovelas e das redes *online*, um primeiro passo é compreender que o que mudou, e seguirá em processo de mudança, são os recursos utilizados para seduzir um público acostumado à interatividade. Mas, ao que tudo indica as novelas continuarão a existir e a emocionar. Se os folhetins evoluíram para as radionovelas e estas, por sua vez, originaram as telenovelas é possível que futuramente as webnovelas desbanquem as tradicionais em popularidade, mas, isto só o tempo dirá. Por enquanto, o que é possível supor é que assim como o sultão de “*As mil e uma noites*” ou o homem pré-histórico que contava histórias através de representações pictográficas nas cavernas, o homem foi, é, e provavelmente continuará a



VIII POSCOM

Seminário dos Alunos de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC-Rio
23, 24 e 25 de novembro de 2011

ser fascinado pela arte de ouvir, ver e contar histórias e, mais do que isso, pela possibilidade de interagir com elas.

Referências Bibliográficas

ALENCAR, Mauro. *A Hollywood Brasileira: Panorama da telenovela no Brasil*. Rio de Janeiro: Senac, 2002.

JENKINS, Henri. *Cultura da Convergência*. São Paulo: Editora Aleph, 2011.

LADDAGA, Reinaldo. *Estética de la emergência: La formación de outra cultura de las artes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2006.

LATOURETTE, Bruno. *Reensamblar lo social: una introducción a la teoría del actor-red*. Buenos Aires: Manantial, 2008.

LAW, J. *Notes on the Theory of the Actor Network: Ordering, Strategy and Heterogeneity*. Centre for Science Studies, Lancaster University, Lancaster, 1992.

MARTIN-BARBERO, J. *Dos meios às mediações: Comunicação, cultura e hegemonia*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2008.

PAULA, Luiz Antonio. *A desconstrução do suspense na telenovela pela valorização do saber antes*. In Revista Comunicação e Educação. São Paulo: Departamento de Comunicação e Artes da USP. 2008

TUFTE, Thomas. *Telenovelas, cultura e mudanças sociais: da polissemia, prazer e resistência à comunicação estratégica e ao desenvolvimento social*. In LOPES, Maria Immacolata Vassalo (org). *Telenovela: Internacionalização e interculturalidade*. Ed. Loyola, São Paulo, 2004

Sites consultados:

CENTRO PSIQUIÁTRICO RIO DE JANEIRO (2011). “Entendendo a Esquizofrenia”. Disponível em < www.entendendoaesquizofrenia.com.br >. Acesso em 18 jul.

PEREZ, G (2011). “Os frutos da campanha”. Disponível em: <<http://www.gloriafperez.blogspot.com>>. Acesso em: 18 jul.

REDE GLOBO (2011) “Cordel Encantado”. Disponível em: <<http://www.globo.com/cordelencantado>>. Acesso em: 22 jul.

REDE GLOBO (2011). “Morde & Assopra”. Disponível em: <<http://www.globo.com/mordeeassopra>>. Acesso em: 22 jul.



VIII POSCOM
Seminário dos Alunos de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC-Rio
23, 24 e 25 de novembro de 2011

REDE GLOBO (2011). “Insensato Coração”. Disponível em: <<http://www.globo.com/insensatocoracao>>. Acesso em 22 jul.

REDE GLOBO (2011). “Memória Globo”. Disponível em: < <http://memoriaglobo.globo.com> > Acesso em 22 jul.

REDE RECORD (2011). “Rebelde”. Disponível em: < <http://entretenimento.r7.com/rebelde> > Acesso em 22 jul.

REDE RECORD (2011). “Vidas em jogo”. Disponível em: < <http://entretenimento.r7.com/vidas-em-jogo> > Acesso em 22 jul.

SISTEMA BRASILEIRO DE TELEVISÃO (2011). “Amor & Revolução”. Disponível em < <http://www.sbt.com.br/amorerevolucao> > Acesso em: 22 jul.



HOMOSSEXUAIS NAS TELENÓVELAS:

A representação nas produções da TV Globo na década de 2000¹

Wesley Pereira Grijó²

Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Adam Henrique Freire Sousa³

Universidade Federal de Goiás

RESUMO:

O artigo aborda a representação dos homossexuais nas telenovelas da TV Globo na década de 2000. Faz-se um levantamento da presença desses personagens homossexuais nas produções dos anos de 2000 a 2010. Como resultado, das 53 telenovelas exibidas na década estudada, 18 tiveram personagens homossexuais, principalmente, nos horários das 19 e 20 horas. Contudo, nessas produções ainda permanecem os tipos de perfis apontados por Colling (2007), principalmente afetados e heterossexualizados. Os homossexuais afetados, principalmente masculinos, foram associados à comédia; enquanto os heterossexualizados relacionados à chamada “narrativa da revelação”. Outras questões também entraram nas representações como: a adoção de crianças por casais do mesmo sexo e a bissexualidade dos personagens.

PALAVRAS-CHAVE: Telenovela brasileira; Homossexualidade; Representação; Identidade;

INTRODUÇÃO

Neste estudo, propomos lançar reflexões sobre as representações dos personagens homossexuais nas telenovelas da TV Globo na década de 2000. Assim, ao conjecturarmos sobre essas representações, partimos da premissa de Lopes (2009) de que a televisão implica na reprodução de representações que perpetuam diversos matizes de desigualdade e discriminação. Essa questão toma proporções mais significativas no Brasil, visto que esse meio de comunicação possui grande penetrabilidade na sociedade brasileira e a partir de

¹ Trabalho apresentado no GT Imagens e Representações no Audiovisual do VIII Seminário de Alunos de Pós-Graduação em Comunicação da PUC-Rio

² Doutorando em Comunicação e Informação na Universidade Federal do Rio Grande do Sul, mestre em Comunicação, Cultura e Cidadania pela Universidade Federal de Goiás, Bacharel em Jornalismo e em Rádio e TV pela Universidade Federal do Maranhão. email: wgrijo@yahoo.com.br. Pesquisador do Observatório Iberoamericano de Ficção Televisiva (Obitel).

³ Graduando em Publicidade e Propaganda na Universidade Federal de Goiás, email: adamorigina_l@hotmail.com.



VIII POSCOM
Seminário dos Alunos de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC-Rio
23, 24 e 25 de novembro de 2011

suas representações os sujeitos de classes sociais, gerações, sexo, raça e regiões diferentes se posicionam e se reconhecem.

Consideramos ainda as telenovelas como um dos alicerces para fomentar esses debates junto à audiência, seja a partir de um discurso politicamente correto ou reforçando estereótipos, pois acreditamos que os telespectadores interagem de diversas formas com a mensagem televisiva a partir de suas competências culturais, conforme já indicaram Hall (2003) com seu modelo de *codificação/decodificação* e Martín-Barbero (1987) com sua ideia de *mediações culturais*.

Nesse sentido, tomamos ideia de representação que a televisão faz dos grupos sociais como um processo cultural e as telenovelas, em certos momentos, se tornou um produto de expressão da “cultura brasileira” ao longo das décadas. Nessa perspectiva, segundo Woodward (2000), as narrativas dos programas de televisão podem construir novas identidades e fornecer imagens com as quais os espectadores podem se identificar.

Para ajudar na análise sobre essa questão nas telenovelas, partimos do questionamento: como os homossexuais foram representados nas telenovelas da TV Globo na década de 2000? Neste trabalho, tomamos como objeto de estudo as telenovelas da TV Globo, isso se deve por conta de sua liderança de audiência, por ser a mais bem estruturada e consolidada produtora de ficção seriada no país, pela regularidade de exibição e pelo reconhecimento internacional, com um grande número de produções exportadas por todo mundo. Assim, temos um corpus de pesquisa de 53 telenovelas, exibidas nos três horários: 18, 19 e 20/21 horas. Além disso, consideraremos apenas os personagens que são homossexuais ou bissexuais, mesmo quando eles não revelavam explicitamente a sua orientação sexual.

REPRESENTAÇÕES DOS HOMOSSEXUAIS NAS TELENÓVELAS

Ao estudar a presença dessas personagens nas telenovelas, Colling (2007) nos apresentou três constantes no perfil dos homossexuais na ficção seriada brasileira: criminosos, afetados e heterossexualizados. Segundo o autor, a TV Globo inicialmente



VIII POSCOM
Seminário dos Alunos de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC-Rio
23, 24 e 25 de novembro de 2011

criou personagens homossexuais atrelados à criminalidade, posteriormente esse perfil foi desenvolvido a partir de estereótipos e caricaturas, ou seja, afetados e efeminados. Com o passar dos anos e do próprio amadurecimento da experiência brasileira na produção de telenovelas, novos contextos sociais e pressões da sociedade civil organizada, os realizadores de telenovelas optaram também por incluir personagens homossexuais “discretos”, entretanto inseridos numa lógica heteronormativa. Dentro dessa mesma questão, muitos personagens por não serem identificados inicialmente como gays ou lésbicas, expuseram sua homossexualidade no desfecho da história, o que é conhecido como “narrativa da revelação”, comum principalmente na década de 1990.

A partir dessa questão, temos levantamentos anteriores realizados por Peret (2005b), Gomide (2006), Colling (2007) em relação à representação dos personagens homossexuais nas telenovelas nas décadas de 1970, 1980 e 1990. Assim, brevemente listamos alguns casos de maior singularidade em cada período.

Na década de 1970, quando o país vivia o auge da Ditadura Militar e da censura da produção intelectual, cinco telenovelas apresentaram personagens homossexuais em suas narrativas, geralmente produções do antigo horário das 20 horas.

Nas duas primeiras telenovelas que apresentaram personagens homossexuais, estes foram relacionados à criminalidade. Em *Rebu* (1975), de Bráulio Pedroso, o personagem Conrad Mahler (Ziembonski) matinha uma relação com o garoto de programa Cauê (Buza Ferraz). As outras telenovelas foram: *O Astro* (1978), de Janete Clair; *Dancin' Days* (1978), de Gilberto Braga; *Marronglacé* (1979), de Cassiano Gabus Mendes; *Os Gigantes* (1979), de Lauro César Muniz.

Na década de 1980, as representações dos homossexuais nas telenovelas da TV Globo ganharam maior frequência, assim como promoveram polêmicas e tiveram grande repercussão perante a audiência, num contexto social quando o Brasil saía da censura. Assim, tivemos nove telenovelas com personagens homossexuais e, diferentemente da década anterior, estavam presentes em produções dos três horários de exibição da emissora (18, 19 e 20 horas).



VIII POSCOM
Seminário dos Alunos de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC-Rio
23, 24 e 25 de novembro de 2011

Em *Vale Tudo* (1988), de Gilberto Braga e Aguinaldo Silva, a telenovela contemporânea mostrou a relação estável entre duas mulheres, Laís (Cristina Prochaska) e Cecília (Lala Deheinzelin). Numa lógica de casal heterossexual, elas eram donas de uma pousada em Búzios, no Rio de Janeiro, e mantinham uma relação discreta sem qualquer manifestação explícita de carícias. Outras produções com personagens homossexuais foram: *Ciranda de Pedra* (1981), de Teixeira Filho; *Brilhante* (1981), de Gilberto Braga; *Um Sonho a Mais* (1985), de Daniel Más; *Roda de Fogo* (1986), de Lauro César Muniz; *Mandala* (1987), de Dias Gomes; *Bebê a Bordo* (1988), de Carlos Lombardi; *Pacto de Sangue* (1989), de Regina Braga; e *Tieta* (1989), de Aguinaldo Silva.

Com total fim do período do regime militar e da censura extrema do conteúdo da programação televisiva, na década de 1990, nove telenovelas da TV Globo puderam incluir novas formas de representação dos personagens homossexuais. Este período marcou também a presença da chamada “narrativa da revelação”.

A maior polêmica da década de 1990 envolvendo a presença de personagens homossexuais em telenovelas ocorreu em *Torre de Babel* (1998), de Sílvia de Abreu, com o casal de lésbicas Rafaela (Christiane Torloni) e Leila (Sílvia Pfeiffer). Apesar das personagens não terem qualquer marca de estereótipos, elas foram eliminadas da trama na explosão de um shopping. As outras produções com personagens deste tipo foram: *Mico Preto* (1990) de Marcílio Moraes; *Barriga de Aluguel* (1990), de Glória Perez; *Pedra sobre Pedra* (1992), de Aguinaldo Silva; *Explode Coração* (1995), de Glória Perez; *A próxima vítima* (1995); *Zazá* (1997), de Lauro César Muniz; *Por Amor* (1997), de Manoel Carlos; *Suave Veneno* (1999), de Aguinaldo Silva.

PERSONAGENS HOMOSSEXUAIS NA DÉCADA DE 2000

Como forma de melhor visualizar a representação dos homossexuais nas telenovelas no período estudado, realizamos um levantamento⁴ da presença de personagens

⁴ Categorizamos os dados das 53 telenovelas seguindo critérios como: ano de exibição; título; horário de exibição; autor, diretor; quantidade de homossexuais, protagonista, personagem homossexual com mais destaque, profissão dessa



VIII POSCOM
Seminário dos Alunos de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC-Rio
23, 24 e 25 de novembro de 2011

homossexuais nas telenovelas da TV Globo na década de 2000 (2000-2010). Esse trabalho foi realizado a partir de dados coletados no âmbito da produção como: sites das telenovelas⁵ e o site do projeto Memória Globo (teledramaturgia)⁶.

Na década de 2000, a presença de personagens homossexuais nas telenovelas da TV Globo se fez de forma mais constante se comparada aos anos anteriores. Entretanto, ainda um há grande número de representações caricatas dos personagens gays e alguns casos de autores que adotaram a temática da homossexualidade para fazer discussões mais politicamente corretas, muitas vezes baseadas numa perspectiva heteronormativa de vida, ou seja, ainda temos os três perfis apontados por Colling (2007): criminosos, afetados e heterossexualizados. Das 53 telenovelas dessa década, 18 tiveram personagens homossexuais, principalmente, nos horários das 19 e 20 horas.

Em *As Filhas da Mãe* (2001), de Sílvio de Abreu, comédia das 19 horas, foi abordada a questão da transexualidade da estilista Ramona/Ramon (Cláudia Raia), que voltou ao Brasil após realizar a mudança de sexo e se apaixonou pelo conquistador Leonardo Brandão (Alexandre Borges). Entretanto, o “conquistador hétero” passou a viver um conflito ao descobrir-se apaixonado por um transexual, mas no fim terminaram como um casal.

No ano seguinte, também numa produção das 19 horas, *Desejos de Mulher* (2002), de Euclydes Marinho, havia um casal gay formado por Ariel (José Wilker) e Tadeu (Otávio Muller), que iniciou a história de forma discreta e sem caricaturas. Por conta de mudanças realizadas na telenovela, devido aos baixos índices de audiência, a trajetória do casal mudou drasticamente, tornando-o caricato e cômico.

O relacionamento sem estereótipos entre duas garotas foi abordado em *Mulheres Apaixonadas* (2003), de Manoel Carlos, com Clara (Aline Moraes) e Rafaela (Paula

personagem; idade; estado civil; local onde reside; resumo da telenovela e final da personagem homossexual principal na telenovela. A partir dessas informações obtidas pudemos fazer nossas ponderações.

⁵ A partir da segunda metade da década de 2000, todas as telenovelas da TV Globo passaram a ter sites, hospedados no Portal: www.globo.com.

⁶ Memória Globo é uma área da Central Globo de Comunicação que pesquisa a história da TV Globo e de suas produções. Contando com uma equipe formada por historiadores, antropólogos, sociólogos e jornalistas, o departamento realiza, desde março de 1999, quando foi criado, um trabalho de levantamento histórico detalhado nos arquivos da empresa e em outros acervos públicos e privados. <http://memoriaglobo.globo.com/Memoriaglobo>.



VIII POSCOM
Seminário dos Alunos de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC-Rio
23, 24 e 25 de novembro de 2011

Picarelli). Entretanto, como forma de não causar polêmica logo no início da história, o namoro entre as duas adolescentes somente foi evidenciado no decorrer da telenovela. A crítica principal à representação deste relacionamento foi que este se deu a partir de um modelo heterossexual, algo comum quando se trata de casais homossexuais em produções hegemônicas. Inclusive, no fim da telenovela, o esperado “beijo” ocorreu quando elas interpretavam o casal heterossexual protagonista da tragédia teatral de William Shakespeare, “Romeu e Julieta”. Devemos ponderar ainda que na mesma telenovela havia o mordomo Eugênio (Sylvio Meanda), contudo este era afetado, sem laços afetivos, familiares e servia exclusivamente às vontades de sua patroa.

No mesmo ano, *Kubanacan* (2003), de Carlos Lombardi, insinuou um romance entre o personagem gay afetado Manolo (Luis Guilherme) e Jonny (Daniel Boaventura).

Em *Celebridade* (2003), de Gilberto Braga, a vilã Laura (Claudia Abreu) revelou-se bissexual ao se envolver rapidamente com a personagem Dora (Renata Sorrah), como forma de obter benefícios a partir desta relação.

No ano seguinte, em *Da cor do pecado* (2004), de João Emanuel Carneiro, o personagem homossexual mais explícito era umbandista Pai Gaudêncio (Francisco Cuoco), com trejeitos afetados e constantemente se insinuava para Cezinha (Arlindo Lopes).

O relacionamento sem estereótipos entre duas mulheres voltou a ser tema em *Senhora do Destino* (2004), de Aguinaldo Silva, com a médica Leonora (Mylla Christie) e a estudante Jenifer (Bárbara Borges), contudo o casal somente foi formado a após a metade da história. Por não terem causado tanta polêmica quanto outros casais homossexuais, o autor conseguiu ousar um pouco mais nas cenas e mostrar carícias entre as duas. A trama abordou também a questão da adoção de crianças por casais do mesmo sexo, quando Jenifer achou um bebê no lixo e resolveu adotá-lo, mas esbarrou na burocracia, preconceito da sociedade e nas leis vigentes naquele momento. Esse discurso politicamente correto adotado para o casal de lésbicas não valia também para o carnavalesco Uiracy (Luis Henrique Nogueira), com trejeitos efeminados. Com o transcorrer na história, Uiracy assumiu seu relacionamento com Turcão (Marco Vival) até então heterossexual.



VIII POSCOM
Seminário dos Alunos de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC-Rio
23, 24 e 25 de novembro de 2011

Em *América* (2005), de Glória Perez, a temática da homossexualidade foi abordada através do personagem Júnior (Bruno Gagliasso), que apesar de ter sido criado para cuidar dos negócios da família, tinha o desejo de ser estilista e não podia expressar sua sexualidade por conta do medo que sentia de sua mãe, uma mulher de mentalidade machista. O clímax da história de Júnior ocorreu quando ele se apaixonou pelo peão Zeca (Erom Cordeiro) e contou para sua mãe sobre sua homossexualidade. A polêmica maior dessa trama ficou pela expectativa de um beijo gay no último capítulo da telenovela. A cena chegou a ser escrita e gravada, mas a TV Globo preferiu não exibí-la, o que gerou reclamações de telespectadores e de movimentos gays.

No mesmo ano, *A lua me disse* (2005), de Miguel Falabella e Maria Carmem Barbosa, tinha três personagens homossexuais que movimentaram de forma cômica a trama das 19 horas. O primeiro era uma indefinição entre um travesti e um *crossdresser* Dona Roma (Miguel Magno), mas com um comportamento sem grandes exageros, diferentemente de Samovar de Santa Luzia (Cássio Scapin), este mais marcado pelas afetações. O terceiro personagem homossexual só se “revelou” no final da história: Valdo Magalhães (Hugo Gross), mesmo com toda sua masculinidade e evitando se envolver afetivamente com outro homem, cedeu à atração que sentia por Samovar e formaram um casal.

Já *Páginas da Vida* (2006), de Manoel Carlos, essa questão ficou por conta do casal formado pelo dermatologista Rubens (Fernando Eiras) e o músico Marcelo (Thiago Picchi) que pleiteavam a adoção de uma criança.

Outra telenovela das 20 horas, *Paraíso Tropical* (2007), de Gilberto Braga e Ricardo Linhares, mostrou o casal Rodrigo (Carlos Casagrande) e Tiago (Sergio Abreu), que mesmo sendo representado sem caricaturas, não trocava carícias entre si. Na mesma telenovela, Hugo (Marcelo Laham) inventou um casamento falso com Taís (Alessandra Negrini) para esconder de seus pais o namoro com Felipe (Miguel Kelner), mas foi apenas uma participação momentânea sem grande repercussão posterior.

No mesmo ano, em *Duas Caras* (2007), de Aguinaldo Silva, o personagem homossexual de destaque era Bernardinho (Thiago Mendonça), incompreendido por sua



VIII POSCOM

Seminário dos Alunos de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC-Rio
23, 24 e 25 de novembro de 2011

família por demonstrar mais sensibilidade se comparado aos outros irmãos. Ao longo da história, ele se transformou em um excelente *chef* de cozinha com o apoio de Juvenal (Antônio Fagundes) e passou a administrar um restaurante. Após uma confusão amorosa com sua amiga Dália Mendes (Leona Cavalli), Bernardinho sentiu-se atraído pelo garçom do restaurante, entretanto, seu *happy end* foi ao lado de Carlão (Lugui Palhares), com quem manteve uma relação conturbada ao longo da trama.

Na telenovela das 19 horas, *Beleza Pura* (2008), de Andrea Maltarolli, o maquiador Betão (Rodrigo Lopéz) era o melhor amigo da protagonista Joana, pois foram criados juntos no mesmo orfanato. Por ser uma produção com um tom mais voltado para o humor, Betão passava por situações cômicas como se passar por marido de uma amiga para que ela conseguisse emprego.

Dentre as várias polêmicas e novidades apresentadas em *A Favorita* (2008), de João Emanuel Carneiro, dois personagens homossexuais tiveram marcantes participações. O primeiro foi retratado de forma cômica, o jovem mimado Orlandinho (Iran Malfitano), que no início da trama escondia sua homossexualidade, ao mesmo tempo era apaixonado por Halley (Cauã Reymond). Para ocultar mais ainda sua sexualidade e garantir a herança da família, Orlandinho se casou com Maria do Ceu (Deborah Secco), contudo a convivência e a cumplicidade do casal levaram os dois a se apaixonar e terminaram juntos no fim da telenovela. Já a história da dona de restaurante Stela (Paula Burlamaqui) foi mostrada de forma mais dramática e sem apelos à caricatura. Após rejeitar as investidas do marido de sua amiga Catarina (Lília Cabral), ela teve sua sexualidade exposta para toda cidade e passou a ser alvo de preconceito das pessoas. Apenas Catarina continuou com a amizade e as duas se aproximaram mais ainda, no entanto, Stela se apaixonou pela amiga, mas não teve seu sentimento correspondido. O fim da história das duas amigas não ficou explicitamente definido, elas viajaram juntas, longe dos homens que as rodearam e só lhes faziam mal.

Em *Caras e Bocas* (2009), de Walcyr Carrasco, três personagens homossexuais estavam presentes nesta comédia das 19 horas. O que teve maior destaque foi Cássio (Marco Pigossi) que se casou por interesse com uma mulher mais velha, apaixonada por ele



VIII POSCOM

Seminário dos Alunos de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC-Rio
23, 24 e 25 de novembro de 2011

mesmo sabendo sua preferência sexual. Contudo, no fim da trama, a esposa de Cássio o trocou por seu amigo Sid (Kleber Toledo) também homossexual. O fim do personagem foi ao lado de André (Ricardo Duque), em Paris. Por ser um homossexual caricato, Cássio foi sucesso com a audiência, principalmente por seus bordões como: “Choquei”, “rosa-chiclete”, “tô bege” entre outros.

A bissexualidade de um homem foi retratada em *Viver a Vida* (2009), de Manoel Carlos, a partir do produtor de moda Osmar (Marcelo Valle). A questão ficou mais explícita no fim da trama quando ele se envolveu com Alice (Maria Luisa Mendonça). Ao invés de terminarem como um casal monogâmico heterossexual, o autor incitou uma relação a três, o que fica evidente quando Osmar apresenta a Alice seu sobrinho Narcisinho (Lorenzo Martin). Através do sorriso malicioso de Alice, ficou enfatizado que o rapaz se tratava de um amante de Osmar. Em outro momento da telenovela, ela confessou que eles se tratavam de um trio amoroso.

Em *Passione* (2010), de Sílvio de Abreu, o único personagem homossexual de destaque era o mordomo Arthurzinho (Julio Andrade), fiel escudeiro de sua patroa Stela (Maite Proença). Delicado e sensível, ele também era conivente com as traições da patroa/amiga com rapazes mais bem mais novos que ela. A grande amizade entre os dois devia-se também por que, assim como Stela, Arthurzinho era maltratado pelo patrão Saulo (Werner Schünemann), chegando a ser agredido. Inclusive, o mordomo estava entre os supostos assassinos do empresário, entretanto seu mistério principal era o fato de ser irmão da amante do patrão.

No *remake* de *Tititi* (2010), de Maria Adelaide Amaral, baseada em duas obras originais de Cassiano Gabus Mendes, três personagens homossexuais foram representados sem caricaturas ao público e com uma trama baseada em suas sexualidades. A telenovela inicia com Osmar (Gustavo Leão) e cabeleireiro Julinho (André Arteche) residindo na cidade de Belo Horizonte-MG. Com a morte de seu cônjuge, Julinho foi morar em São Paulo e se aproximou dos familiares de Osmar. Após ficar íntimo da mãe do companheiro, a rígida Bruna (Giulia Gam), o cabeleireiro passou a sofrer preconceito da família de Osmar quando a homossexualidade deste veio à tona. Com o passar dos capítulos, Julinho



VIII POSCOM

Seminário dos Alunos de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC-Rio
23, 24 e 25 de novembro de 2011

conseguiu mudar a mentalidade de Bruna, a ponto de passar a ser considerado como o filho. No fim da história, o empresário Thales (Armando Babaioff) “revelou-se” gay e se apaixonou por Julinho, sentimento que foi correspondido e os dois terminaram a história como namorados. Apesar da trama de Osmar, Julinho e Thales, retratada de forma a não estereotipar o comportamento de personagens homossexuais, “Tititi” contava ainda com outros personagens gays voltados ao tom da comédia e com comportamento caricato como o crítico de moda Ed (Dorival Carper), o jornalista Adriano (Rafael Zulu), o estilista Rony Pear (Otávio Reis) e o produtor de moda Vicky (Marcos Tumura). Outra trama com a mesma temática mas que não ganhou muito aprofundamento foi a do casal de lésbicas Lourdes (Maria Carol) e Paula (Viviane Netto) que não tinha a aprovação da mãe de Lourdes, Penha (Yaçanã Martins) .

NOVOS CENÁRIOS, NOVAS REPRESENTAÇÕES?

Neste ano de 2011, tivemos o aguardado “beijo gay” em uma telenovela, porém não ocorreu em uma produção da TV Globo, mas sim *Amor e Revolução* (2011), de Thiago Santiago, exibida após das 22 horas no Sistema Brasileiro de Televisão (SBT). A cena do beijo foi protagonizada pelas personagens Marcela (Luciana Vendramini) e Marina (Giselle Tigre), mesmo toda polêmica sensacionalista sobre o acontecimento, isso não se reverteu em público para telenovela, considerada uma fracasso de audiência.

Mas as produções da TV Globo não ficaram à parte dessa questão e apresentaram personagens homossexuais com destaque em quase todas suas tramas, com exceção do horário das 18 horas. No horário das 19 horas, *Morde & Assopra* trouxe o caricato e estereotipado Áureo (André Gonçalves). Às 21 horas, *Insensato Coração* foi apresentada como uma das telenovelas com o maior número de personagens gays. Assim, haviam personagens de variados perfis gays, sendo ao todo cinco de maior destaque. A telenovela abordou também a questão da homofobia, principalmente a agressão a homossexuais, algo presente na realidade atual. Às 23h, o *remake* de *O Astro* trouxe novamente o vilão Felipe



VIII POSCOM
Seminário dos Alunos de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC-Rio
23, 24 e 25 de novembro de 2011

(Henri Castelli), mas dessa vez sua bissexualidade não foi tão suprimida como ocorreu na década de 1970.

Ao apresentarmos todo esse novo cenário da presença de personagens homossexuais nas telenovelas contemporâneas, queremos indicar a importância que as representações nas décadas anteriores tiveram nessas produções atuais, pois se antes gays, lésbicas e bissexuais eram exceções dentro da gama de personagens de uma telenovela, com o passar dos anos, essa participação passou a ser mais constante.

Contudo, nas produções da década de 2000 ainda permanecem os tipos de perfis apontados por Colling (2007), principalmente os afetados e heterossexualizados. Na maioria dos casos, os homossexuais afetados, principalmente masculinos, foram associados à comédia; enquanto os mais heterossexualizados, geralmente, relacionados à “narrativa da revelação”, apresentados ao público de forma a não apresentar nenhum indício, trejeito, vestimenta ou linguajar que pudesse indicar a sua sexualidade. Nessas mesmas produções, gays, lésbicas e bissexuais são mostrados como sujeitos bonitos e financeiramente bem sucedidos, algo que não expressa totalmente a realidade dos homossexuais brasileiros, criando um desvio com a verossimilhança. Entretanto, o que poderia ser visto como um discurso politicamente correto de mostrar personagens homossexuais com comportamento heterossexual para combater o preconceito, não se sustentou tanto uma vez que em muitas telenovelas haviam também os homossexuais afetados e estereotipados, integrantes dos núcleos cômicos das tramas e de grande apelo popular.

Em relação às décadas anteriores, notamos ainda algumas diferenciações bastante significativas nas representações desses personagens. Primeiramente, a questão da adoção de crianças por casais do mesmo sexo e as barreiras sociais e jurídicas existentes nessas situações como ocorreu com os casais Jenifer/Eleonora (*Senhora do Destino*) e Rubens/Marcelo (*Páginas da Vida*). Também foram trazidos para as representações nas telenovelas personagens que não podiam ser “enquadrados” apenas como gay ou lésbica, pois se envolveram com outra pessoa do sexo oposto, ou seja, entraram em cena os personagens bissexuais, sendo o maior exemplo Osmar, de *Viver a Vida*.



VIII POSCOM
Seminário dos Alunos de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC-Rio
23, 24 e 25 de novembro de 2011

Por fim, devemos ponderar que esse aumento de personagens homossexuais nas telenovelas da TV Globo não pode ser visto sem ressalvas e críticas, visto que há toda uma dinâmica de mercado que exige tais representações, numa reciprocidade entre emissora de televisão, mercado publicitário, indústrias do consumo. Resta-nos saber até que ponto tais representações vão servir ou não no combate ao preconceito sexual, visto que a audiência é composta por sujeitos que interagem com o conteúdo das telenovelas em seus cotidianos das mais diversas maneiras.

REFERÊNCIAS

COLLING, L. Personagens homossexuais nas telenovelas da Rede Globo: criminosos, afetados e heterossexualizados. *Revista Gênero*, Volume 8, Nº 1, 2º semestre de 2007.

GOMIDE, S. V. *Representações das identidades lésbicas na telenovela Senhora do Destino*. Dissertação (mestrado). Programa de Pós-Graduação em Comunicação. Universidade de Brasília. Brasília: 2006.

HALL, S. *Da Diáspora: Identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: UFMG: Representações da UNESCO no Brasil, 2003.

KELLNER, D. *A cultura da mídia*. Bauru: Edusc, 2001.

LOPES, M. I. V. Telenovela como recurso comunicativo. *Matrizes*. Ano 3, Nº 1 (ago./dez.2009). São Paulo: ECA/USP/Paulus: 2009.

MARTÍN-BARBERO, J. *De los medios a las mediaciones: comunicación, cultura y hegemonia*. México: Gustavo Gilli, 1987

PERET, L. E. N. De "O Rebu" a "América": 31 anos de homossexualidade em telenovelas da Rede Globo (1974-2005). *Contemporânea*. Nº 5, Semestre 2, 2005a.

PERET, L. E. N. *Do armário à tela global: a representação social da homossexualidade na telenovela brasileira*. Dissertação (mestrado). Programa de Pós-Graduação em Comunicação. Universidade Estadual do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: UERJ, 2005b.

WOODWARD, K. *Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual*. In: SILVA, Tomaz Tadeu da (Org.). *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. Petrópolis: Vozes, 2000.