

Contemporânea
REVISTA

n6 | 2006.1

Sumário

1 APRESENTAÇÃO

Luiza Real de Andrade Amaral
José Cláudio Siqueira Castanheira

ARTIGOS

3 Tecnologias informacionais de comunicação, espacialidade e ficção científica

Fátima Regis de Oliveira

18 Relatos de uma outsider: uma análise sobre o cotidiano de radialistas não-evangélicos e pastores em duas emissoras da Igreja Universal do Reino de Deus

Silvia Garcia Nogueira

37 As novas possibilidades do rádio na era da comunicação digital

Clarice Abdalla

PÓS-GRADUAÇÃO

47 Da Praça Onze à Praça da Apoteose: a luta pelo lugar do carnaval

Marcelo Pereira Matos

58 Traficantes e justiceiros: criminalidade e visibilidade nos documentários Notícias de uma guerra particular e O rap do pequeno príncipe contra as almas sebosas

Gustavo Souza

72 Multiplicidade semiótica: o Real segundo uma perspectiva intuitivo-comunicacional

Gabriel Cid de Garcia

INICIAÇÃO CIENTÍFICA

89 A presença do som: proposta para uma investigação material da experiência sonora no cinema

José Cláudio Siqueira Castanheira

107 Resignificação da fotografia através das obras de Rosângela Rennó

Fernando Gonçalves

Tainá Del Negri Gonçalves

Carlos Romário Tavares Domingos

123 A crônica no universo jornalístico e literário

Érica Michelline Cavalcante Neiva

CRÍTICA

140 **THX 1138: entre homens, máquinas e drogas**
Euler David de Siqueira

RESENHAS

145 **Everyone worth knowing**
Luiza Real de Andrade Amaral

Apresentação

Já se passaram cinco anos da estréia do século XXI e, mesmo assim, a tecnologia e suas implicações em nossa cultura continuam a nos encantar e intrigar. Tanto é, que a Contemporânea traz, nesta edição, cinco artigos que versam, de alguma forma, sobre o impacto que o discurso tecnocientífico tem em nossa sociedade. Esse impacto é visível em produções artísticas como filmes de ficção científica, em novidades tecnológicas no campo das mídias ou mesmo em nossa própria forma de perceber o mundo ao redor.

Em *Tecnologias informacionais de comunicação, espacialidade e ficção científica*, Fátima Régis fala de como novos meios e tecnologias de comunicação afetam nossa construção de espaço, influenciando nossa percepção dos limites entre indivíduo, tecnologia e ambiente. A crítica de Euler David Siqueira, *THX 1138: entre homens, máquinas e drogas*, sobre o filme dirigido por George Lucas nos anos 70, nos fala de uma sociedade de controle futurista, nos moldes daquela apresentada pelo livro *1984*, de George Orwell. A necessidade de mediação entre o Real e o homem é o tema do texto de Gabriel Cid de Garcia, *Multiplicidade semiótica: o Real segundo uma perspectiva intuitivo-comunicacional*. Nele, vemos como diversas correntes filosóficas e discursos como o tecnológico tratam dessa aproximação do mundo concreto com o universo das idéias. Essa mudança, na filosofia ocidental, de um pensamento baseado na verdade para um pensamento baseado no sentido (como nos coloca Alan Badiou, citado por Gabriel) está presente também no artigo de José Cláudio Siqueira Castanheira, *A presença do som: proposta para uma investigação material da experiência sonora no cinema*. Aqui, José Cláudio nos apresenta uma relação entre a experiência cinematográfica ainda necessitada de uma interpretação semiótica, presente em uma análise fenomenológica, e um afloramento de uma fruição sensorial, um apelo às materialidades do cinema. Com uma perspectiva focada nos reflexos de um apelo tecnológico sobre as mídias, o artigo de Clarice Abdalla reflete sobre as modificações sofridas pelo rádio

diante de novos conceitos como os de *sinergia* e *convergência*, tão presentes em nosso cotidiano.

A Contemporânea também abre espaço para outros temas no campo da comunicação nos quais a tecnologia não se apresenta como foco central.

Ainda tratando do universo do rádio, Silvia Garcia Nogueira, nos relata sua investigação, de cunho etnográfico, em duas rádios evangélicas no sul da Bahia. Ela analisa as relações estabelecidas entre funcionários e membros da Igreja em um universo marcado por regras e valores tanto profissionais quanto religiosos. A fotografia está presente em *Ressignificação da fotografia através da obra de Rosângela Rennó*, em que os autores Fernando Gonçalves, Tainá Del Negri Gonçalves e Carlos Romário Tavares Domingos nos falam da realocação de sentido na obra da artista plástica mineira.

O cinema marca presença mais uma vez com *Traficantes e justiceiros: criminalidade e visibilidade nos documentários “Notícias de uma guerra particular” e “O rap do pequeno príncipe contra as almas sebosas”*, de Gustavo Souza, sobre as questões do contexto local x global e da violência urbana apresentadas nas obras mencionadas no título. Falando em local, no artigo *Da Praça Onze à Praça da Apoteose: a luta pelo lugar do carnaval*, Marcelo Pereira Matos trata de uma das mais conhecidas manifestações culturais brasileiras: o carnaval carioca e os seus locais de realização na cidade do Rio de Janeiro.

Em *A crônica no universo jornalístico e literário*, Érica Michelline Cavalcante Neiva faz uma pesquisa sobre as características da crônica e aponta para o seu caráter dúbio. Seria ela literatura ou gênero jornalístico? Já Luiza Real, em sua resenha *Everyone worth knowing*, mostra como um livro considerado de literatura pode ensinar aos novos profissionais de Relações Públicas detalhes sobre essa atividade que não se encontram em livros didáticos.

Esperamos que o conjunto diversificado de trabalhos e propostas apresentado nesta edição possa contribuir para novas questões e novos trabalhos.

Boa leitura!

Luiza Real de Andrade Amaral
José Cláudio Siqueira Castanheira
Editores Executivos

Tecnologias informacionais de comunicação, espacialidade e ficção científica

Fátima Regis de Oliveira

Professora Doutora da Graduação e da Pós-Graduação da
Faculdade de Comunicação Social da UERJ

Resumo

Tradicionalmente, o surgimento de novos meios e tecnologias de comunicação (escrita, imprensa, televisão) afeta a experiência de espacialidade dos indivíduos. Com base nesse pressuposto, o artigo investiga o modo como o ciberespaço, a realidade virtual e a Internet têm influenciado a percepção dos limites entre indivíduo, tecnologia e ambiente. Como a ficção científica é um gênero que produz *deslocamentos* nos campos de *subjetividade*, *saber (tecnociência)* e *espaço-tempo*, selecionamos os filmes *Johnny Mnemonic* e *Estranhos Prazeres* como fontes privilegiadas de análise.

Palavras-chave: Tecnologias informacionais da comunicação; Espacialidade; Subjetividade; Ficção científica.

Abstract

Traditionally, the sprouting of new media and technologies of communication (writing, press, television) affects the individual space experience. Based on this presupposition, this article investigates the way cyberspace, virtual reality and Internet have influenced the perception of the limits between individual, technology and environment. As scientific fiction is a genre that produces displacements in the subjectivity fields, knowledge (techno-science) and space-time, we selected the films Johnny Mnemonic and Strange Days as privileged sources of analysis.

Keywords: *Communication informational technologies; Spatiality; Subjectivity; Science fiction.*

“O céu por cima do porto tinha a cor de uma TV que saiu do ar” (GIBSON, 1991, p. 13). Na primeira frase, já célebre, de *Neuromancer* (1984), o escritor de ficção científica William Gibson anuncia que o espaço da tela e o espaço real são indissociáveis. O filme *Videodrome – a síndrome do vídeo* (David Cronenberg, 1982) já havia explorado a idéia de a tela de televisão afetar fisicamente o espectador, sugerindo que o espaço eletrônico é apenas mais uma camada da realidade. O que nos interessa na frase de Gibson é o modo como relaciona as tecnologias de comunicação à experiência de subjetividade. Um dos componentes da subjetividade que mais são afetados pela invenção de tecnologias de comunicação é a noção de *espacialidade* – entendida aqui como as fronteiras e limites do corpo próprio e a relação do indivíduo com o meio, com o espaço social em que habita. Investigar como o surgimento das tecnologias informacionais de comunicação (Internet e outras redes) influencia a experiência de espacialidade humana constitui o objetivo deste texto.

4

Tradicionalmente, o aparecimento de novas tecnologias de comunicação produz novas formas de encurtar distâncias, possibilita formas diferentes de armazenamento e disseminação da produção de conhecimento, interferindo no modo como os indivíduos vivenciam a experiência de espaço. Como exemplos podemos citar a invenção da escrita pelos sumérios em 3500 a.C. que permitiu que a mensagem pudesse existir independente da presença física do emissor, possibilitando que a transmissão de conhecimento ultrapassasse a barreira das distâncias e do tempo; e a invenção dos tipos móveis no século XV, que, associada ao papel, foi um dos principais fatores impulsionadores do Movimento de Reforma da Igreja Católica e da difusão do livro. Já as máquinas sensórias, inauguradas no século XIX com a fotografia, amplificaram a capacidade humana de *ver* e, posteriormente com o cinema e o vídeo, de *ouvir*. Desde então, as tecnologias audiovisuais têm povoado o mundo com signos (imagens e sons) e redesenhado os espaços e paisagens urbanas.

Hoje, a comunicação mediada por computador oferece novas possibilidades de interação, redimensionando as fronteiras espaciais do *corpo* e do *pensamento*. Alguns exemplos ajudam a esclarecer esta idéia. As simulações interativas, como a realidade virtual, usam interfaces neurosensoriais que permitem experimentar fisicamente mundos materiais e abstratos, produzindo uma espacialidade que se dá nas fronteiras entre o

natural e o construído, o orgânico e o maquínico, o interior e o exterior. Programas de computador, redes de comunicação e outras tecnologias cognitivas facilitam a produção e difusão de conhecimentos, tornando o desenvolvimento de atividades mentais um processo partilhado por humanos e dispositivos tecnológicos. O *pensamento* tem uma espacialidade que não se reduz aos limites do cérebro ou do corpo, mas se inter-relaciona dinamicamente com o ambiente, como concluem Andy Clark (2001), Edwin Hutchins (1996) e Fernanda Bruno (2002).

A hipótese que se propõe é que as tecnologias informacionais de comunicação, ao redefinir a experiência de espacialidade humana, implicam repensar as fronteiras modernas entre humano e tecnologia, interior e exterior, físico e não-físico. Como a ficção científica é uma forma de narrativa que produz *deslocamentos* nos campos de *subjetividade*, *saber (tecnociência)* e *espaço-tempo* como estratégia de questionar a *humanidade*¹, selecionamos dois filmes deste gênero – *Johnny Mnemonic, o ciborgue do futuro* (Robert Longo, 1995) e *Estranhos Prazeres* (Kathryn Bigelow, 1995) – como fontes privilegiadas de análise das relações entre subjetividade, tecnologias de comunicação e experiência de espacialidade na atualidade.

5

Indivíduo, comunicação e espacialidade

A natureza do espaço e sua relação com a realidade é uma questão que intriga o pensamento há séculos. Para os gregos, o espaço é a soma de toda matéria no universo. Não há algo como espaço sem substância. Mesmo para os atomistas, que reconhecem a existência de espaço vazio, o espaço é algo no qual a matéria (átomos) se move. No século XVII, Galileu Galilei estabelece que o universo consiste de matéria e de vazio. Para ele o mundo real é um mundo de corpos se movendo no tempo e no espaço. No século XVIII, Isaac Newton reúne os esforços de seus antecessores (Copérnico, Galileu, Kepler, Bruno e Descartes) e soma a eles as recentes descobertas no campo do cálculo infinitesimal (desenvolvido simultaneamente pelo próprio Newton e por seu archi-inimigo Leibniz). O cálculo infinitesimal permite considerar o espaço físico como capaz de se estender em todas as direções. O cosmos newtoniano é uma espécie de caixa vazia constituída de três dimensões lineares (os eixos *x*, *y* e *z* da geometria) estendidas sempre em um

espaço vazio, infinito e contínuo, no qual os corpos sólidos se movem no tempo.

Para a física moderna a realidade se expressa totalmente no espaço físico: não há realidade fora do espaço físico. Margaret Wertheim explica que “o mundo físico é a totalidade da realidade porque por essa visão o espaço físico se estende infinitamente em todas as direções, tomando todos os territórios disponíveis e, até mesmo, os concebíveis” (1999, p. 33). Na mesma época, Kant defende que espaço e tempo não são realidades “em si”. São formas da intuição, formas da faculdade de perceber que permitem que conheçamos os objetos. Espaço e tempo não procedem da experiência. Antes, eles são condição da experiência: só podemos ter acesso às coisas porque são extensas no espaço e sucessivas no tempo.

No início do século XX, com a Teoria da Relatividade de Einstein, o espaço deixa de ser plano². Ainda assim, por um longo tempo prevalecerá a idéia do espaço tridimensional de Newton, na qual o espaço é entendido como uma arena estática onde corpos se movem.

6

Indivíduo e espaço social

Na modernidade, as ciências puras fornecem o modelo para o mundo social, que passa a ser racionalizado pelas regras do mundo físico. O *espaço social* é construído com base no espaço tridimensional de Newton. Os projetos urbanísticos se inspiram nos esquemas de circulação sangüínea de David Harvey para facilitar a liberdade de trânsito dos indivíduos nas cidades (Cf. SENNETT, 1999).

Já os *indivíduos* que habitarão as cidades são frutos da filosofia kantiana e das ciências empíricas (Biologia, Economia e Filologia) nascidas na virada dos séculos XVIII e XIX. Em *As palavras e as coisas*, Michel Foucault explica como o sujeito moderno escapa do espaço bidimensional do quadro representacionista clássico e torna-se *ser vivo*. Como ser vivo o homem é um animal natural; um animal especial porque possui a capacidade de pensar. Constituído como ser vivo, finito, com corpo e mente secularizados, o sujeito moderno é *indivíduo*: possui *corpo* e *historicidade* próprios. Foucault explica que a experiência do homem na modernidade é dada num corpo, que é seu corpo – corpo próprio – cuja espacialidade própria e irreduzível que se articula com o espaço das coisas (Foucault, 1982, p. 325-327). O

corpo é o lugar do limite individual. A *espacialidade do indivíduo* se constitui pelos limites biológicos de seu corpo; os órgãos sensoriais e perceptivos são suas interfaces com o mundo ao redor.

Espaço da tela

As tecnologias audiovisuais, ao estender as capacidades sensoriais da visão e da audição, produzem uma combinação de supressão de distâncias com imediatez temporal que certamente modifica a experiência de espacialidade do indivíduo.

A onipresença dos meios eletrônicos de comunicação e o fluxo ininterrupto de informações, imagens e narrativas que se projetam de suas telas influenciam muito o mundo concreto para serem ignorados.

O espaço da tela constitui uma camada de realidade que reconfigura a dimensão de espacialidade da experiência individual e social. Filmes como *A rosa púrpura do Cairo* (Woody Allen, 1985) e *A vida em preto e branco* (*Pleasant Ville*, Gary Ross, 1998) já haviam especulado sobre as possibilidades de transposição das fronteiras entre o espaço da tela e os limites do mundo físico.

Em *Videodrome – a síndrome do vídeo* (David Cronenberg, 1983), um programador de televisão descobre um fornecedor de fitas de vídeo ilegais que emanam uma frequência que provoca o aparecimento de um tumor cerebral em seus espectadores. Esse tumor induz alucinações que, de tão poderosas, acabam contaminando a percepção de realidade dos telespectadores.

Mas são a Internet, o ciberespaço e a realidade virtual que ampliam o imaginário contemporâneo sobre as possibilidades de imbricações físicas entre o corpo e o espaço cibernético.

Ciberespaço e redes

Nos últimos cinco séculos temos mapeado todo espaço físico terrestre (continentes, leitos oceânicos). No século XX, iniciamos a cartografia da Lua e dos planetas do sistema solar e lançamos nosso olhar para os confins do universo, perscrutando outras galáxias. Mas não são apenas os espaços

7

visíveis e cosmológicos que detêm nossa atenção, os físicos de partículas têm explorado o espaço subatômico e revelado as estruturas mais recônditas da matéria. A medicina, as biotecnologias e as neurociências munidas de todo tipo de tecnologias intrusivas (raios X, ultra-som, tomografias) mapeiam o interior do corpo humano. Essas invenções tecnológicas, que prolongam nosso campo de visão revelando camadas até então invisíveis, fazem repensar as fronteiras e os limites da experiência entre o espaço tridimensional de Newton e os corpos que nele habitam.

Quando o espaço é configurado a partir das coordenadas newtonianas, a possibilidade de experimentar e de transportar objetos sustenta-se nas noções de contigüidade e suporte material. Com o surgimento dos dispositivos de telecomunicações, iniciado em 1840 com o telégrafo, tornou-se possível separar a informação – capaz de viajar na velocidade dos meios de comunicação – dos corpos físicos que lhe davam suporte e dos objetos aos quais se referia, conforme esclarece Zygmunt Bauman (1999). Hoje, além da facilidade de acesso, o transporte de informações permite que não apenas textos, mas qualquer coisa passível de ser digitalizada viaje à velocidade de 1/8 de segundo, de um extremo a outro do mundo.

8

Steven Johnson ressalta que os recursos disponibilizados pelas tecnologias informacionais da comunicação não são apenas ferramentas, próteses ou extensões para o corpo, são também um ambiente, um espaço a ser explorado (2001, p. 23). As novas tecnologias da informação permitem imbricações do corpo com as máquinas, ação física com a memória de computador.

O ciberespaço é um espaço informacional, “é o espaço de comunicação aberto pela interconexão mundial dos computadores e das memórias dos computadores”, define Pierre Lévy (1999, p. 92). Apesar de definido como espaço sem lugar, sem escala e sem tempo, o ciberespaço é constituído por elementos físicos: chips de silício, cabos de fibra ótica, telas de cristal líquido, redes e satélites de comunicação. Ele faz parte da realidade e nós interagimos nele e com ele. É por meio de interfaces que temos acesso às informações contidas nos bancos de dados do ciberespaço. A interface é o lugar onde ocorre a troca entre domínios heterogêneos e é a própria condição de possibilidade da interação. As interfaces permitem a conexão entre usuários e computadores, colocando à disposição novos serviços e

novas formas de comunicação que redimensionam os processos de interação social e a noção de espacialidade.

Dentre as diversas formas de comunicação possibilitadas por interfaces³, destacamos aquelas que permitem novos modos de interação, estimulando nossas capacidades físicas, sensoriais e cognitivas, e reconfigurando as fronteiras entre físico e não-físico, orgânico e inorgânico, interior e exterior. Nesse campo destacam-se os sistemas de simulação interativa e de simulação por imersão. Os primeiros dão ao usuário a sensação de estar em “interação pessoal e imediata com a situação simulada” (Lévy, 1999, p. 66-67). O sistema pode incluir um representante digital (avatar) do explorador, como em um *videogame* ou apenas permitir a atuação sobre variáveis do modelo, como numa simulação de cenários econômicos. A simulação pode acontecer em lugares físicos como a cabine de pilotagem de um simulador de vôo. Em todos os casos é possível atuar em tempo real sobre o modelo e visualizar imediatamente as transformações resultantes. A realidade virtual é um tipo de simulação interativa na qual o usuário tem a sensação de estar imerso em um cenário tridimensional com objetos, personagens e paisagens definidos por um programa de computador. O efeito de imersão sensorial é obtido pelo uso de um capacete que fornece visão estereoscópica e luvas com sensores especiais (*datagloves*).⁴

9

Nessas simulações interativas, o explorador efetivamente mantém uma interação sensório-motora com o conteúdo de uma memória de computador. Seus impulsos elétricos das descargas neuronais são traduzidos para impulsos elétricos do computador. Os sistemas de realidade virtual estabelecem relações de fraca percepção física, espacial e temporal. Sem as referências do espaço geográfico, a realidade virtual produz uma desorientação dos sentidos que pode até causar enjôo. Katherine Hayles relata “o efeito desorientador e inebriante do sentimento de que a subjetividade é diluída através do circuito cibernético” (1999, p. 27). A autora atenta ainda para o fato de que nestes sistemas “o usuário aprende, cinestésica e proprioceptivamente, que as fronteiras relevantes para a interação são definidas menos pela pele do que pelos fluxos de retorno que conectam corpo e simulação num circuito integrado tecnobiologicamente” (Idem).

O ciberespaço, concretizado pelas novas tecnologias de comunicação e de informação, surgiu inicialmente como um espaço heterotópico do movimento *cyberpunk* da ficção científica

Cyberpunk

As simulações de computador, as janelas de hipertexto e a rede Arpanet já existiam como fenômenos separados, mas só a partir da obra de ficção *Neuromancer* foram constituídas como um espaço de interação informacional (Cf. HAYLES, 1999). William Gibson deu nome e sentido para as tecnologias computacionais emergentes. No texto de Gibson, o herói Case tem seus impulsos neurais diretamente conectados ao computador por meio de eletrodos. Metaforizado como espaço interativo, o *datascape* é narrativizado devido ao movimento do personagem (representado por um cursor) por ele. Se o herói Case for morto enquanto estiver imerso no ciberespaço, seu corpo físico morrerá também, indicando a indissociabilidade entre o espaço informacional e o material. A obra de Gibson preenche o ciberespaço com subjetividade, espacialidade e temporalidade, reduzindo o infinito abstrato em termos finitos e assimiláveis pela experiência corporal e cognição sensorio-motora. O filme *Tron – uma odisséia eletrônica* (Steven Linsberger, 1982) já havia feito algo similar.

O livro de Gibson foi o propulsor do movimento *cyberpunk* que dominou a ficção científica na década de 80. O termo *cyber* refere-se à cibernética, a um futuro onde as tecnologias de informação predominam. Em contraste com o poder das corporações de alta tecnologia, o termo *punk* – derivado do *rock'n'roll* da década de 70 – refere-se aos cenários *underground* da cultura *punk* e a outros submundos urbanos, nos quais jovens desafiam o poder estabelecido com ações e posturas agressivas.

Central para a ficção *cyberpunk* é o conceito de ciberespaço como realidade virtual: as redes de dados formam um ambiente maquínico no qual os humanos podem imergir no ciberespaço e projetar sua consciência separada do corpo na “alucinação consensual que é a matriz”. Na década de 80, a penetração da tecnologia na carne e a expansão mundial dos artefatos tecnocientíficos não são projeções pessimistas da ficção científica, representam a realidade ao redor. O movimento *cyberpunk* é de grande

importância por, a partir do campo da ficção fantástica, permitir elaborar as ansiedades do meio de comunicação em ascensão.

Baseado em um conto homônimo de William Gibson que se passa no cenário *cyberpunk* de *Neuromancer*, *Johnny Mnemonic* foi roteirizado pelo próprio Gibson.

Em 2021, o mundo é constituído por megacidades sombrias e desordenadas, governadas por corporações multinacionais e recortadas por redes de satélites, terminais de comunicação e sistemas de realidade virtual onipresentes. A informação é a mercadoria mais valiosa.

As pessoas vivem igualmente nos espaços sociais da cidade e nos ambientes de imersão do ciberespaço. A tecnologia, fartamente disseminada sob a forma de implantes, transplantes, conexões e interfaces, penetra por sob a pele, vicia e provoca doenças. A população está sendo devastada por uma epidemia causada por um novo vírus *high-tech* surgido pelo estilo de vida ciber.

Os centros de cidades como Beijing e Newark exibem robustos arranha-céus ornamentados por farta parafernália tecnológica. Aqui a verticalidade dos prédios não simboliza os ideais de progresso e civilização, apenas ostenta o poder hegemônico das megacorporações. À margem das cidades encontramos os submundos da desordem social, do crime e da resistência ao poder das corporações. São esferas sociais de marginalidade e violência, palcos dos conflitos de interesses entre as corporações multinacionais e o submundo do crime.

Devido à ação dos *hackers*, informações preciosas não são enviadas pela Internet, mas por mensageiros de dados com implantes de chips de memória em suas cabeças. Johnny Mnemonic é um desses mensageiros que sonha em angariar o dinheiro necessário para retirar o implante e recuperar suas memórias de longo prazo (infância) que foram apagadas. Aceita prestar um serviço para cientistas dissidentes da multinacional *Pharmakon* e, para isso, precisa sobrecarregar a capacidade de armazenamento de seu implante. O excesso de dados pressiona seu cérebro que corre o risco de derreter caso o *download* não seja feito rapidamente. Enquanto transporta os dados de Beijing a Newark, Johnny é perseguido por organizações criminosas contratadas pela própria *Pharmakon* e pela corporação rival para roubar-lhe os dados.

Em seu trajeto para fazer o *download* das informações, Johnny conta com amigos, grupos, contatos e informações provenientes tanto do mundo físico quanto do ciberespaço. Por fim, Johnny consegue apoio dos LoTeks, um grupo do submundo urbano que resiste à hegemonia das corporações realizando interferências nos sistemas de transmissão, repassando para a população informações de interesse público que as corporações mantêm em sigilo por questões econômicas.

Embora o enredo do filme seja inconsistente – com tantas formas de transportar informações em tempo real (que já existiam na época) por que escolher um mensageiro para percorrer a distância geográfica entre dois pontos? – a construção visual do universo *cyberpunk* é excelente. Como uma autêntica obra desse subgênero, *Johnny Mnemonic* incorpora as principais questões da relação indivíduo-tecnologia-espaço. O corpo e a mente humana – considerados sistemas de informação – são penetrados por biotecnologias e implantes de computador, tornando imprecisas as fronteiras entre interior e exterior, físico e não-físico, orgânico e inorgânico. O espaço social (a cidade) deixa de ser definido por relações de *localidade* (espaço tridimensional) e passa a ser atravessado por sistemas de redes telemáticas invisíveis que recobrem o planeta. O mundo é governado por megacorporações globais cuja onipresença é garantida pelas redes.

A tecnologia – comercializada ou contrabandeada – está difundida por todos os setores da sociedade. Até nos becos do submundo encontram-se terminais de acesso ao ciberespaço – que nas obras *cyberpunk* é sempre um espaço de imersão (realidade virtual) – com fartas opções de capacetes e *datagloves*. A ciência longe de ser neutra e benéfica, é governada pela lógica do capital. Os arquivos que Johnny carrega revelam a cura do vírus, já conhecida pela empresa *Pharmakon* que preferiu ocultar as pesquisas por lucrar mais com a venda de medicamentos paliativos para a doença.

***Estranhos Prazeres* (Kathryn Bigelow, 1995)**

Em 1999, às vésperas da virada do século, Los Angeles é uma cidade dominada pelo caos e pela violência: o pesadelo da cidade ideal moderna. Uma panorâmica do alto da cidade revela arranha-céus pungentes pertencentes a multinacionais. A vista ao nível do solo mostra uma cidade em que impera a desordem total. A criminalidade está completamente fora

do controle do governo. A polícia não consegue conter as infrações – brigas de rua, carros incendiados, saques de lojas, gangues desordeiras – todas acontecendo ao mesmo tempo. Turistas endinheirados e empresários trafegam pelas ruas em táxis e carros blindados, alheios à desordem estabelecida.

Lenny, o personagem principal do filme, é um ex-policia que ganha a vida vendendo gravações de um novo aparato tecnológico: um equipamento contendo um gravador e uma conexão (traduzida por rede, no original *wire*) colocada na cabeça da pessoa que irá capturar as cenas. O sistema além de imagens e sons grava os impulsos neurosensoriais da pessoa que fez a gravação. Além de ver e ouvir experiências reais, o cliente *experimenta* as sensações da pessoa que gravou. É uma espécie de *reality show* em que o usuário não apenas vê imagens, mas recebe e é afetado sensorialmente por sensações alheias.

Infelizmente essa interessante paisagem de uma cidade do futuro torna-se apenas um cenário de fundo para uma fraca aventura policial. Íris, uma prostituta amiga da ex-namorada de Lenny, pede-lhe ajuda e foge antes que ele possa saber do que se trata. Logo depois, Lenny recebe a gravação do estupro, seguido do assassinato de Íris e tem início a investigação.

Apesar de ser um filme fraco, *Estranhos Prazeres* é um bom exemplo das fantasias e especulações propiciadas pelo advento de novas tecnologias de comunicação. Ao apresentar um equipamento que transmite sensações de todos os sentidos humanos, o filme aposta em mais mudanças nas formas de interação atuais entre indivíduo e tecnologia na experiência de espacialidade. Longe de servir como instrumento ou substituir o homem nas atividades que exigem esforço físico, os dispositivos tecnológicos atuam sobre a imaginação e a fantasia; oferecem prazer, emoção e realizam desejos. Não prometem a liberdade, mas o vício.

* * *

Nas obras de ficção científica, o espaço físico e o cibernético se complementam e se constituem como metáfora um do outro, problematizando algumas questões atuais: expansão mundial da tecnologia, crescimento desordenado das cidades, concentração de poder pelas

megacorporações e surgimento de uma nova forma de poder – o controle – que atua por meio de redes invisíveis de comunicação e modulação de comportamentos.

Embora apresentem visões pessimistas do futuro próximo, os dois filmes demonstram como as novas relações entre humanos e tecnologia permitem uma nova forma de experiência de espaço.

O espaço social hoje permite a experiência de novas configurações espaço-temporais. Não apenas porque os meios de comunicação e as redes globais diminuem as distâncias, mas porque o ciberespaço e a realidade virtual propiciam um novo conceito de espaço como ambiente a ser explorado. Ambientes de imersão como o ciberespaço e a realidade virtual são ambientes nos quais a ação física e material interage com o espaço abstrato da memória do computador.

Em ambos os filmes também aparece a idéia de que além de fornecer um ambiente de imersão que redimensiona a sensorialidade humana, programas de computador, redes de comunicação e outras tecnologias cognitivas facilitam a produção e difusão de conhecimentos na atualidade, tornando o desenvolvimento de atividades cognitivas um processo compartilhado por humanos e dispositivos tecnológicos.

O corpo e o pensamento não se reduzem aos limites do corpo próprio. O ciberespaço, as biotecnologias, e as redes de comunicação não são meras próteses ou ferramentas, elas modulam nossas capacidades físicas, sensoriais, e cognitivas, reconfigurando as fronteiras e os modos de relação entre homens e máquinas. Implantes, transplantes, conexões úmidas, interfaces neurosensoriais invadem os limites do corpo, imbricam-se com o pensamento, colocando em xeque as fronteiras modernas entre interior e exterior, orgânico e maquínico, humano e tecnologia.

Referências bibliográficas

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

BRUNO, Fernanda. *Tecnologias cognitivas e espaços do pensamento*. XI COMPOS: GT Comunicação e Sociedade Tecnológica. ECO / UFRJ: junho de 2002.

CLARK, Andy. *Mindware: an introduction to the philosophy of cognitive science*. Nova York: Oxford University Press, 2001

FOUCAULT, Michel. Des espaces autres. In: *Dits et écrits, vol. IV*. Paris: Gallimard, 1984.

FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas*. São Paulo: Martins Fontes, 1982.

GIBSON, William. *Neuromancer*. São Paulo: Aleph, 1991.

HARAWAY, Donna. Um manifesto para os cyborgs: ciência, tecnologia e feminismo socialista na década de 80. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

HAYLES, N. Katherine. *How we became posthuman: virtual bodies in cybernetics, literature, and informatics*. Chicago: Universidade de Chicago, 1999.

HUTCHINS, Edwin. *Cognition in the wild*. Massachusetts: MIT, 1996.

JOHNSON, Steven. *Cultura da Interface: como o computador transforma nossa maneira de criar e comunicar*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

LÉVY, Pierre. *Cibercultura*. São Paulo: Ed. 34, 1999.

OLIVEIRA, Fátima Cristina Regis Martins de. *Nós, ciborgues: a ficção científica como narrativa da subjetividade homem-máquina*. Rio de Janeiro: ECO/UFRJ, 2002. 227 p. (Tese de Doutorado – Orientadora Ieda Tucherman).

SENNETT, Richard. *Carne e pedra: o corpo e a cidade na civilização ocidental*. Rio de Janeiro: Record, 1997.

STELARC. Das estratégias psicológicas às ciberestratégias: a protética, a robótica e a existência remota. In: DOMINGUES, Diana (org.). *A arte no século XXI: a humanização das tecnologias*. São Paulo: Unesp /Edusp, 1997.

STERLING, Bruce. Preface. In: STERLING, Bruce (Ed.). *Mirrorshades: the cyberpunk anthology*. Nova York: Ace Books, 1988.

WERTHEIM, Margaret. *The pearly gates of cyberspace*. Nova York: W.W. Norton, 1999.

Filmes

Metrópolis / Metrópolis. Alemanha: UFA, 1926. Direção: Fritz Lang.

Johnny Mnemonic – o ciborgue do futuro / Johnny Mnemonic. EUA: Life Storm Entertainment / 20th Century Fox, 1995. Direção: Robert Longo.

Estranhos prazeres / Strange days. EUA: Tri-Star Pictures / 20th Century Fox, 1995. Direção: Kathryn Bigelow.

Videodrome – a síndrome do vídeo / Videodrome. Canadá: Universal Pictures, 1983. Direção: David Cronenberg.

A rosa púrpura do Cairo / The purple rose of Cairo. EUA: Orion Pictures. Direção: Woody Allen, 1985.

Pleasant Ville - a vida em preto e branco / Pleasant Ville. EUA: New Line / Warner Bros. Direção: Gary Ross, 1998.

Notas

16

¹ Na tese de doutorado *Nós, ciborgues: a ficção científica como narrativa da subjetividade homem-máquina*, desenvolvemos a idéia de que a ficção científica é um gênero da cultura que produz *deslocamentos* nos campos de *subjetividade, saber (tecnociência) e espaço-tempo* como estratégia de interrogação de nossa própria *humanidade*. Ao contar histórias sobre viagens a mundos distantes, encontros com seres alienígenas e projeções sobre os efeitos da tecnologia na sociedade, a ficção científica nos faz refletir sobre as *fronteiras da nossa humanidade, do nosso mundo e de nossa capacidade de intervenção no mundo*.

² A partir de Einstein o espaço é curvo e participa ativamente da constituição do Cosmos. O espaço é uma vasta membrana que se estica/distorce mediante a presença de corpos físicos. Esta distorção na forma do espaço causa “depressões” no campo espacial atraindo outros corpos físicos que se deslocam pela vizinhança. A gravidade é produto da forma curva do espaço. O espaço tridimensional de Newton dá lugar a um universo quadridimensional, sendo o tempo a quarta dimensão. Em Newton o espaço ocupava um papel secundário: era um mero pano de fundo no qual a matéria agia. De acordo com a Teoria Geral da Relatividade, não se pode ter objetos materiais sem uma membrana de espaço como suporte.

³ As novas tecnologias de informação colocam à disposição novos serviços de comunicação – tais como: acesso à distância e transferência de arquivos e, correio eletrônico –, e novas formas de comunicação como *newgroups*, listas de discussão, *groupwares* e comunicação/interação por meio de mundos virtuais compartilhados (jogos eletrônicos e outros tipos de simuladores). As características que orientam

esses processos de comunicação digital – interação em tempo real, arquitetura de rede, esgarçamento de fronteiras entre emissor e receptor, comunicação todos-todos, pluralidade de recursos estimuladores dos sentidos (imagens, sons, animações), descontinuidade espacial, imediatividade temporal, indiferenciação entre dados factuais e ficcionais – redimensionam nossos modos de interação e subjetivação. Atividades que dependiam de presença física, como conversar, trabalhar, brincar e fazer negócios podem ser realizadas por inúmeras pessoas reunidas à distância simultaneamente e em tempo real.

⁴ Sensores são espalhados pelas juntas (ombros, cotovelos, joelhos e tornozelos) do corpo do usuário, permitindo que seu *avatar* (o duplo digital) repita cada gesto do operador em tempo real. As *datagloves* permitem a manipulação de objetos virtuais e fones estéreo completam a sensação de imersão. Processos mecânicos, magnéticos e ópticos são utilizados para captar movimentos da cabeça e da mão do operador. Cada movimento transforma o conteúdo da base de dados do computador e a modificação é repassada para o usuário de forma sensível.

Relatos de uma *outsider*: uma análise sobre o cotidiano de radialistas não-evangélicos e pastores em duas emissoras da Igreja Universal do Reino de Deus ¹

Silvia Garcia Nogueira

Silvia Garcia Nogueira é professora do curso de Relações Internacionais da UEPB, mestre e doutora em Antropologia pelo Museu Nacional/UFRJ. É membro do Comitê Paraibano de Educação em Direitos Humanos (CPEDH), no qual coordena o GT Educação e Mídia.

Resumo

A partir de uma perspectiva interacionista e de uma abordagem etnográfica, este artigo busca descrever, analisar e discutir antropologicamente o modo como se desenrolam as atividades radiofônicas em duas emissoras religiosas, bem como as interações sociais que nelas se desenvolvem. A análise da dinâmica social cotidiana ali encontrada aponta para uma percepção de que aquelas rádios não são apenas um local de trabalho; antes, as relações estabelecidas entre os funcionários das rádios membros da Igreja e os profissionais não evangélicos o transformam em um universo social marcado por regras, valores, expectativas e comportamentos resultantes de referenciais tanto profissionais quanto religiosos.

Palavras-chave: Radio e religião; IURD; Antropologia dos meios de comunicação.

Abstract

From an interactionist perspective and from an ethnographic approach, this paper seeks to anthropologically describe, analyze, and discuss how two religious radio stations develop their activities as well as social interactions within their scope. The analysis of the everyday life dynamics points to a perception that they are more than a work place – the relations established between the employees affiliated to the church and those who are not make the social universe of those radios a place marked by rules, values, expectations, and behaviors which come from professional and religious references.

Keywords: Radio and religion; IURD; Mass media anthropology.

*Ante e perante, à distância, em roda,
mulheres se ajoelhavam, e homens
que pulando gritavam, sébestos,
diabruros, aos miasmas, indivíduos.
De cara no chão se prostavam,
pedindo algo e nada, precisados de paz.*

João Guimarães Rosa – Nada e a nossa condição

19

Ilhéus, no sul da Bahia, é um município que possui cerca de 250 mil habitantes e cinco emissoras de rádio. Entre elas, duas pertencem à Igreja Universal do Reino de Deus (IURD), sendo uma AM e outra FM, localizadas no mesmo prédio. Conheci-as quando estava fazendo pesquisa sobre os meios de comunicação locais, em especial as rádios, para minha tese de doutorado em Antropologia no Museu Nacional/UFRJ (NOGUEIRA, 2005), entre 2000 e 2002.

De todas as emissoras investigadas, as da IURD foram as de mais difícil acesso. Em 2000, no começo do meu trabalho de campo, depois de ter ido às outras três emissoras de Ilhéus, parti para as rádios Cultura e FM Cidade. Tal dificuldade e a dinâmica social cotidiana ali encontrada apontavam, desde o início, para uma singularidade: aquele não era apenas um local de trabalho: antes, as relações estabelecidas entre os funcionários das rádios membros da Igreja e os profissionais não evangélicos o transformavam em um universo social marcado por regras, valores, expectativas e comportamentos resultantes de referenciais tanto profissionais quanto religiosos.

A partir dessa percepção, este artigo busca descrever, analisar e discutir etnograficamente o modo como se desenrolam as atividades radiofônicas em duas emissoras religiosas, bem como as interações sociais que nelas se desenvolvem. Ao se adotar uma perspectiva interacionista – inspirada por Goffman (1975) – para a coleta e a análise dos dados obtidos durante a pesquisa de campo, o foco recai justamente nas relações entre pessoas. Sendo assim, como é de praxe na investigação antropológica, neste trabalho são descritos e analisados tanto o que foi observado pela analista quanto os acontecimentos que a envolveram dentro daquele universo. O objetivo é, portanto, não somente a construção de uma interpretação parcial sobre o objeto estudado (duas emissoras de Ilhéus), espera-se estimular ainda reflexões mais amplas aplicadas a outros contextos sociais semelhantes.

As dificuldades de entrada no campo: visita, amiga ou pesquisadora?

Em três emissoras pesquisadas em Ilhéus, em nenhum momento foi solicitado qualquer documento oficial de comprovação sobre minha identidade e intenções. Quando segui para o primeiro contato com as rádios religiosas, ao contrário das experiências anteriores, demorei muito para conseguir entrar nas emissoras locais da IURD. Longe de constituir um lamento pessoal, a experiência de “entrada” (início do contato para a realização da pesquisa) me pareceu ser significativa da dinâmica existente naquele mundo marcado paradoxalmente pela religião e pela lógica profissional. É essa experiência que relato a seguir.

Na recepção, me identifiquei à recepcionista e expressei meu desejo de fazer pesquisa nas emissoras. Ela disse que seria preciso que eu falasse com um radialista responsável pela programação, que não estava. Isso ocorreu algumas vezes na semana, até que o radialista disse para a recepcionista que era preciso ter uma autorização do diretor da emissora, pois “ele estava proibido de falar qualquer coisa sobre a rádio”, segundo o que ela me informou.

20

Isso se repetiu por alguns dias: ou o diretor não estava ou ele não poderia me atender. Até que, finalmente, de plantão na recepção, notei dois homens entrando no prédio, falando alto e sendo cumprimentados. Um deles era o diretor, que subiu as escadas, inacessíveis para mim. Pedi à recepcionista que ligasse para ele. Informou que o diretor não poderia me atender e que era para eu falar com o mesmo radialista que havia dito ser necessária a autorização do diretor. O radialista estava ocupado. Quando terminou, um funcionário da rádio veio me acompanhar até o estúdio, onde o radialista estava iniciando seu programa.

Fora do ar, me apresentei e ele perguntou em que poderia ajudar. Pouco depois, chegou ao estúdio o diretor, fazendo as mesmas perguntas já realizadas. Acompanhou um pouco mais o programa e foi embora. Em seguida, com o término do programa, fui encaminhada à sala do radialista que me explicou rapidamente o funcionamento da rádio: existiam os programas religiosos e os programas abertos. Os do primeiro tipo ocupavam 65% da programação; o restante era diversificado. Falou ainda que, como uma emissora religiosa, existia uma preocupação com os conteúdos transmitidos. Estes não deveriam ferir os valores morais pregados pela Igreja

a qual pertencia. Disse ainda que era uma rádio voltada para todas as classes sociais, com programas de gênero diversos: jornalístico com participação de ouvintes e enfoques de polícia; programas voltados para jovens e donas de casa, com sorteios de brindes e sertanejos para o público rural.

Com capacidade do transmissor de 10 quilowatts durante o dia, à noite a emissora reduzia sua capacidade em 50%. Do ponto de vista administrativo, fazia-se um rodízio na diretoria das emissoras. O diretor era escolhido pela rede nacional da Igreja Universal do Reino de Deus. Além dele, naquele ano, as rádios contavam com cerca de 20 funcionários, entre radialistas e pessoal administrativo (tesouraria, recepção e departamento pessoal). Dos envolvidos diretamente nas atividades radiofônicas, uma parte era composta por radialistas, alguns deles já tendo trabalhado em outras emissoras, e outra parte era de pastores locais da Igreja, que comandavam alguns horários. Na programação estavam incluídos, ainda, programas realizados e retransmitidos pela rede nacional.

Embora as duas emissoras funcionassem no prédio, as referências eram feitas sempre à Cultura. Tudo se passava como se a FM Cidade não existisse. A explicação dada era que a emissora não possuía programação local, transmitindo via satélite programas produzidos no Rio de Janeiro em rede nacional, contando apenas com três funcionários: uma discotecária responsável por enviar para os órgãos fiscalizadores a programação musical da rádio, e dois funcionários que cuidavam do monitoramento do digi-rádio no estúdio, verificando se a transmissão estava sendo realizada com sucesso – em particular se o bloco comercial local estava sendo inserido no espaço correto da programação criada pela rede, operação feita para evitar uma sobreposição. Esses funcionários também costumavam fazer trabalhos de gravação para a rádio Cultura.

Em 2002, encontrei mudanças nas rádios Cultura/FM Cidade: obedecendo ao revezamento determinado pela rede nacional de comunicação da Igreja Universal, havia ocorrido uma troca de diretor. O antigo, membro da Igreja, que ocupava o posto em 2000, havia sido substituído por um pastor de prestígio dentro da estrutura hierárquica da Universal. Eu teria, então, que dar início a todo o processo de pedido de autorização para ter acesso ao recinto, às rotinas internas das emissoras e aos profissionais.

Como fizera da primeira vez, tentei inúmeras vezes entrar em contato com o novo diretor, sem conseguir. Dessa vez, porém, com relações pessoais de amizade mais estreitadas junto a alguns radialistas da Cultura/FM Cidade por conta deles trabalharem em outras emissoras, consegui entrar sem muitas dificuldades nas rádios. Meu acesso era permitido na condição de *visita particular* para esses funcionários. Desse modo, entrava como *amiga* dos radialistas e não como *pesquisadora*. Como amigos, eles eram responsáveis diretos por minha conduta no local de trabalho.

Depois de um tempo, já nem precisava mais me identificar. As portas passaram a ser abertas assim que chegava na frente das emissoras, pois tornei-me *conhecida*. Inicialmente, ficava horas conversando individualmente com cada um dos meus amigos. Depois, eles foram me apresentando aos demais profissionais não religiosos das emissoras. Parti, então, para acompanhar do estúdio as transmissões dos programas e realizar entrevistas gravadas, formais ou informais, com aqueles radialistas.

Toda vez que os entrevistava mais formalmente, eles costumavam me levar para uma sala aparentemente não ocupada, ou para o vazio estúdio de gravação no momento da entrevista, para conversarmos. A porta sempre ficava aberta, diferentemente das demais emissoras em que os profissionais preferiam dar seus depoimentos de portas fechadas para garantir tanto uma relativa privacidade, quanto para não afetar a qualidade da minha gravação.

Nas nossas conversas informais, pelos corredores das emissoras, chamavam a atenção dois fatos: os radialistas falavam comigo quase por sussurros e se comportavam como se estivessem sendo vigiados, olhando permanentemente para os lados, com sinais visíveis de desconforto. Sempre que estávamos pelos corredores conversando, a falta de movimentação costumeira dava lugar a um entra-e-sai e um vai-e-vem de funcionários que trabalhavam nas salas referentes à parte administrativa das rádios. A recepcionista estava sempre subindo e descendo as escadas nesses momentos.

Quando os passantes se aproximavam, meus interlocutores costumavam elogiar o trabalho na emissora, enfatizando isso, aumentando o tom da voz. Aliás, sempre que fazíamos as gravações nas salas de portas abertas, praticamente nenhum dos profissionais ouvido teceu qualquer tipo de crítica ou fez qualquer reclamação sobre a rádio, as condições de trabalho, a Igreja ou referente a qualquer outro assunto relacionado à atividade

radiofônica (carreira, amizades, etc.). Sempre falaram, no local, do *lado bom do rádio*.

Enquanto eu me comportava como uma *amiga*, uma *visita particular*, conversando individualmente com alguns dos radialistas, sem fazer gravações, falando sobre assuntos variados – portanto comportando-me de modo esperado – minha presença não parecia gerar nenhum incômodo ou desconfiança. Com o que foi percebido como uma mudança de atitude e de objetivo de visita, voltei a ser novamente uma *estranha* no local, que merecia ser vigiada de perto. Se antes a posição de *amiga* de dois ou três radialistas estava prevista no leque fornecido de opções por aquela rede de relações pessoais/profissionais/religiosas, sem ter um comportamento adequado a esse *status*, imediatamente minha identidade, minha presença e minhas intenções foram colocadas em cheque. Passei a não ter mais um lugar social previsto naquela rede de interações.

Como *amiga*, sob o rótulo de *visita particular*, a autorização individual dos meus amigos radialistas era suficiente e funcionava como uma credencial de entrada. Quando perdi esse *status*, sob os olhos dos funcionários administrativos *fiéis/obreiros* da Igreja, era necessária a autorização institucional, de alguém com maior poder de decisão, responsabilidade e influência naquela rede de relações formada por interações ao mesmo tempo profissionais e religiosas. Voltei a ser uma *estranha*, alguém *de fora*, alguém *sem referências* locais.

Apesar de ainda ter as portas físicas de acesso às emissoras abertas, o acesso às dimensões simbólicas das atividades e dos depoimentos tornou-se quase inviável: as pessoas passaram a alegar as mais diferentes razões para não conversarem comigo (*falta de tempo, dor de garganta, muito trabalho*) e pareciam ter receio de serem vistas em minha companhia, com exceção de dois ou três radialistas mais íntimos. Os depoimentos, por sugestão de alguns deles, passaram a ser marcados em locais fora da emissora, quase em sigilo.

Por outro lado, os radialistas que trabalhavam nas outras emissoras, visivelmente incomodados com a situação que eu estava vivenciando, passaram, em sentido inverso, a falar de coisas identificadas como o *lado ruim do rádio* e o clima de *paranóia* que atravessava o desenvolvimento das

atividades profissionais e as interações entre os funcionários nas rádios Cultura/FM Cidade.

Repórter da *Globo* disfarçada

Minha situação estava tornando-se quase insustentável. Sem saber ao certo o que estava acontecendo e o que deveria fazer, continuei minhas idas às emissoras religiosas. Um dia, recém-chegada na Rádio Cultura/FM Cidade, uma amiga radialista me chamou no canto para dizer que deveria tentar falar com o diretor da emissora. Respondi que havia tentado várias vezes sem sucesso. Ela me disse que no dia anterior, assim que saí, os funcionários das emissoras haviam sido avisados pela recepcionista que a ordem era para que ninguém me fornecesse qualquer tipo de “informação interna”, que eu parecia ser “repórter da *Globo* disfarçada”.

Por informação interna, eles estavam entendendo dados sobre as emissoras, a rede nacional de telecomunicações ou a Igreja Universal. Desse modo, diante de perguntas sobre o número de funcionários da emissora, o organograma e a hierarquia das empresas radiofônicas, o número de emissoras de rádio ligadas ao grupo religioso, entre outras, elas sempre eram respondidas com: “não tenho essa informação, isso é com o diretor” ou “essa informação só pode ser obtida na rede, no Rio de Janeiro”.

Poucas semanas antes, um jornalístico da Rede Globo de Televisão havia apresentado uma reportagem investigativa denunciando uma série de irregularidades envolvendo membros e diretores da Igreja Universal do Reino de Deus. Isso só foi conhecido por mim por intermédio de uma amiga radialista, que atribuiu a esse fato a identificação e a circulação do boato pela emissora de que eu seria uma repórter disfarçada cujo objetivo era também encontrar irregularidades ali. Como eu era do Rio de Janeiro, segundo essa mesma amiga, quase todos os funcionários evangélicos com os quais eu não mantinha nenhuma relação acharam muito lógico que isso fosse realmente verdade, uma vez que para eles a Globo ficava naquela capital. Afinal, o que eu estaria então fazendo na emissora, ao gravar conversas justamente com aqueles que não eram da Igreja? Por que não os procurei?

Ao tomar conhecimento dessa rede informal de comunicação, das fofocas e dos boatos criados em torno da minha presença e da minha

identidade, ainda seguindo orientação dos meus amigos radialistas nas emissoras, parei temporariamente de ir ao local. Comentei com dois radialistas de outras emissoras que já haviam trabalhado na Cultura o ocorrido. Eles passaram a relatar os acontecimentos que envolveram suas saídas. Ambos identificaram como principal motivo a *perda de confiança* da diretoria da emissora em relação a eles, nascidas a partir de condutas que foram identificadas como *desobediência* a alguma norma estipulada para os funcionários. Em um dos casos, a demissão foi ocasionada pelo desrespeito a uma proibição de ligação dos telefones das rádios para fora de Ilhéus; no outro caso, pela não submissão completa às orientações sobre os conteúdos a serem veiculados.

Do mesmo modo como os radialistas expressaram o desejo de recuperar a *confiança* perdida para voltar a trabalhar na Cultura, também tinha esperanças de continuar o trabalho de pesquisa que, imaginava, ficaria incompleto, uma vez que a frase “no interior, fazer rádio é ficar entre a política e a Igreja”, com pequenas variações, havia sido repetida em inúmeras situações por diferentes radialistas.

25

Operação credencial

Alertada sobre a necessidade urgente de mostrar minha credencial de pesquisa, minha amiga radialista passou o pequeno intervalo de tempo de minha ausência nas emissoras religiosas esquematizando uma operação calculada nos mínimos detalhes. Como o diretor costumava chegar à rádio por volta do meio-dia, era preciso que eu estivesse presente um pouco antes disso na recepção, por onde ele seria obrigado a passar. Havia, porém, dois obstáculos a serem superados: ela não poderia estar comigo até então, pois estaria trabalhando lá em cima e, por outro lado, eu também não conseguiria falar com o diretor diretamente sem a intermediação de alguém *de dentro*, que faria minha apresentação.

Foi planejada uma operação digna de filmes de ficção, com tempos e lugares de encontro previamente calculados. Segundo ela, o sucesso da operação dependeria da precisão dos movimentos. Dois minutos antes do meio-dia ela daria uma desculpa qualquer, e desceria as escadas, justo no instante em que o diretor estivesse chegando. Como eu já estaria lá, munida da credencial, ela faria as apresentações e eu mostraria o documento. Tudo

ocorreu exatamente como previsto. Ela nos apresentou falando em um tom um pouco mais alto do que o normal – segundo ela para a recepcionista ouvir que eu não era uma *repórter disfarçada*. O diretor leu compenetradamente o conteúdo do documento e disse que eu poderia fazer pesquisa no local. Enfatizou, antes de subir as escadas, que eu deveria estar sempre com aquele documento para *qualquer eventualidade*, porque *poderia aparecer algum fiscal do trabalho*, e eu teria que dar explicações sobre o que estava fazendo ali. O diretor informou à recepcionista que eu poderia fazer a pesquisa no local.

Depois disso, embora continuassem a me olhar de modo desconfiado, com o tempo, as movimentações nos corredores foram diminuindo e todos foram novamente se acostumando com minha presença. Os radialistas passaram a conversar de modo um pouco mais relaxado comigo e o fato de eu estar no estúdio já nem causava mais curiosidade, a ponto de ser até motivo de comentários no ar, ou ser apresentada aos entrevistados convidados de um programa jornalístico – dois secretários municipais – como *a pesquisadora do Rio de Janeiro que está estudando rádio no interior*.

26

Minha apresentação como *pesquisadora do Rio de Janeiro* era comum durante o início do meu trabalho de campo, significando, como explorado acima, o estabelecimento de uma relação formal, distanciada, entre eu e os radialistas. Com o tempo e o estreitamento de nossas relações, minha presença no estúdio deixou de virar notícia no ar. Na Cultura/FM Cidade o processo foi semelhante, embora não tenha ido tão longe nesse sentido: se no começo eu era a *amiga* de alguém (com uma posição definida naquela rede de relações), passando a ser depois alguém que não se conhecia e por isso mesmo em quem não se podia confiar (sem posição na rede), finalmente, com a autorização oficial do diretor, voltei a ter um lugar social de onde poderia interagir com aquela rede.

Ser reconhecida e tratada como *pesquisadora do Rio de Janeiro* passou a permitir que, mesmo sendo *de fora*, pudesse me relacionar de modo formal naquele ambiente com aquelas pessoas, e circular por aquele mundo sem que as pessoas se sentissem tão ameaçadas. A apresentação da credencial me inseriu, desse modo, em uma rede de relações legitimamente reconhecida, e aparentemente respeitada, como a do campo científico. Com a explicitação desse pertencimento², minhas ações nos recintos das rádios Cultura/FM

Cidade passaram a ser entendidas como do domínio do trabalho de pesquisa.

Ao se realizar uma breve análise das relações entre as redes religiosas sustentadas pela Igreja Universal no município com as demais redes sociais, pode-se dizer que as interações interpessoais dos participantes dessas redes com os integrantes de redes ligadas ao campo científico são mais toleradas do que as mantidas com as redes relacionadas ao campo jornalístico não religioso. Como aponta Fonseca (1997a), uma das razões de aprovação dos fiéis às compras de emissoras e programas na TV e no rádio é justamente a possibilidade de apresentação das suas versões dos fatos e visões de mundo específicas.

Assim, nas emissoras religiosas, era preferível a presença de uma pesquisadora do que a de uma repórter, uma vez que, com profissionais do segundo tipo, haviam passado por experiências consideradas indesejáveis: as práticas, as crenças e os valores próprios ao mundo construído por eles haviam sido publicamente colocados sob suspeita.

27

Os radialistas não evangélicos e os pastores

O cargo de locutor em uma rádio pode ser simplificarmente definido pela atribuição profissional de falar ao microfone, no ar, de modo regular, para divulgar conteúdos de naturezas distintas. Para ser reconhecido como tal, e para poder atuar profissionalmente, é preciso que tenha o DRT ou outro tipo de registro específico no Ministério do Trabalho, como o obtido pelo curso de Comunicação Social.

Nem todos os que falam regularmente ao microfone na rádio Cultura são chamados de locutores. Alguns dos profissionais no ar carregam essa denominação, mas os demais são classificados como *pastores*, mesmo que tenham o DRT. Locutores ou até mesmo radialistas, naquele contexto, são os profissionais que fazem um programa porque, independente da religião que tenham ou não tenham, fazem do rádio seu ofício, um fim em si mesmo. Os programas que fazem são denominados *abertos*. Os *pastores*, ao contrário, fazem da rádio uma atividade-meio para atingir a atividade-fim que é a pregação religiosa, o trabalho de evangelização e a edificação³. Fazem o que eles chamam de programa *religioso*. A transmissão de programas

abertos e de *religiosos* faz com que todos classifiquem a programação da Cultura como *mista*, embora seja uma emissora reconhecidamente religiosa.

A denominação diferenciada dos que falam ao microfone na Cultura somente pode ser entendida quando se percebe que as referências que servem como fonte de classificação das pessoas naquela emissora tanto remetem a um sistema de classificações específicas ao rádio como profissão ou ambiente de trabalho, quanto a um sistema construído por um novo modo de se praticar uma religião, incluindo-se aí, também, formas de classificações singulares. Assim, enquanto *locutor/radialista* remete a uma função formalmente desempenhada no universo do trabalho em rádio, *pastor* é um cargo previsto na hierarquia burocrático-religiosa da Igreja Universal do Reino de Deus.

A sobreposição desses dois sistemas de referências distintos é uma característica das emissoras religiosas que compõem o que Alencar (2001) identificou como as novas “religiões midiáticas”, ou seja, religiões que buscaram novos espaços de construção da fé. De acordo com o autor, por meio da mídia (eletrônica, como rádio e televisão, ou impressa, como jornais e outras publicações), essas religiões midiáticas procuram estabelecer novos conceitos e estratégias de salvação (resgate dos homens dos infernos carnavais), formando novos pólos religiosos. Como aponta Fonseca (1997a; 1997b), a presença na mídia também acaba por direcionar a criação de estruturas nas igrejas e organizações evangélicas, criando um novo modelo de liderança religiosa, que se caracteriza pela eficiência, velocidade nas decisões e distância estabelecida para com os fiéis.

Sendo assim, embora coincidentes em muitos aspectos, os referenciais *profissionais do rádio* e os *religiosos da Igreja*, em outros aspectos, são distinguidos intencionalmente como pertencentes a um ou outro mundo. A interpretação de um radialista da Cultura revela essa distinção: mesmo que entre os *pastores* que fazem programas na rádio, uns possuam DRT e outros não, eles não são radialistas e não têm a obrigação de saber o que os radialistas profissionais precisam conhecer. Ele diz que *a Igreja cede um espaço para eles*. Diz ainda que os pastores são apresentadores de programas, *falam para o segmento deles* e são *independentes* da rádio. Ao contrário, os radialistas são funcionários da emissora e têm a obrigação de *falar para todos*. Dependem *da* rádio, dependem *do* rádio. É isso que os faz serem

socialmente identificados como radialistas. Os *pastores*, diferentemente, continuarão sendo *pastores* mesmo que não façam rádio.

A diferenciação de pertencimento atinge não somente os radialistas, mas também aqueles que na emissora ocupam cargos administrativos, inclusive a diretoria da rádio. O diretor que ocupava o cargo em 2000 era tratado por *diretor*, *Seu Derli*. Já em 2002, o diretor antes ocupava uma função prevista na hierarquia da *Igreja*. Era pastor. Todos só se referiam a ele como *Pastor Pedro*.

Ser identificado como pertencendo a um ou outro mundo significa mais do que uma explicitação de diferenças de pertencimento a dois conjuntos autônomos (rádio e Igreja), cuja interseção ocorre naquelas emissoras religiosas. Significa explicitar ainda, além dessa diferença de ordem, uma diferença de grau. Isso porque, por si só, pertencer à *Igreja* na rádio confere prestígio e poder em relação aos que não pertencem àquele grupo religioso, instaurando uma assimetria entre cargos que do ponto de vista burocrático são equivalentes. Assim, um radialista membro da *Igreja* tem mais poder e prestígio junto à direção do que um que não seja.

A atribuição de maior ou menor prestígio e poder serve de medida para uma percepção interna dos diversos profissionais na emissora sobre o nível de confiança que a diretoria e o próprio grupo religioso depositam em cada um deles. Desse modo, é o nível de confiança do grupo que determina o lugar que cada um ocupará naquela complexa rede de relações compostas por profissionais do rádio e membros da Igreja. Quanto mais *de dentro*, maior a confiança, maiores são os prestígios e poderes adquiridos naquela estrutura.

Alternativa: *ser do sindicato*

A adesão ao grupo religioso é sempre desejável nas emissoras religiosas. No entanto, embora os valores relacionados a esse universo sejam os predominantes, as emissoras pretendem arrebanhar cada vez mais fiéis. A intenção com a consolidação de empresas na área de comunicação é tanto atingir os evangélicos quanto os não evangélicos. Para os que estão à frente dessas empresas, o rádio é considerado mais eficiente que a televisão para alcançar esses objetivos (FONSECA, 1997b, p. 104-107).

Desse modo, as rádios seguem concomitantemente a função de manutenção dessa rede social de evangélicos e de atração de novos membros. Uma das estratégias para atingir esse público, que se pretende que seja de ouvintes da emissora e virtualmente de adeptos religiosos, é a transmissão de programas abertos, realizados por radialistas profissionais. Além das diferenças de objetivos, em que temos os programas religiosos para manter a comunicação com os evangélicos e os abertos para atrair novas adesões, os programas do primeiro tipo seguem a lógica da *pregação* e do segundo, o que poderia ser considerada uma lógica *comercial*.

Desde que a rede nacional de comunicação da Igreja Universal adquiriu a Cultura e a FM Cidade, os critérios de manutenção dos profissionais das antigas emissoras sob outras direções seguiram orientações distintas: ficaram os radialistas considerados de grande audiência e, por isso mesmo, capazes de atrair anunciantes; foram excluídos aqueles que não cumpriam essas exigências ou que não demonstravam algum tipo de manifestação de adesão aos valores e condutas religiosas do grupo.

Com o tempo, para os radialistas profissionais que ficaram, esses critérios pareceram não serem mais suficientes para a manutenção no emprego, sentindo-se ameaçados. Uns atribuem a escolha dessa opção pela entrada de algum diretor mais exigente quanto aos preceitos religiosos, enfocando que o motivo estava centrado na figura do diretor da vez. Outros, que dependeu de uma relação não tão boa no nível interpessoal, individual, do tipo o *diretor não vai com a minha cara*. Com isso, desenvolveram uma estratégia adicional: ser membro da diretoria do sindicato. A ocupação dessa função corresponde à garantia legal da impossibilidade de serem demitidos por outro motivo qualquer que não a “justa causa”.

Dos radialistas profissionais não-membros da Igreja naquelas emissoras em 2002, pelo menos seis faziam parte da diretoria do Sindicato dos Radialistas de Ilhéus.

Mundo do rádio e mundo da Igreja

Ao se tratar as emissoras religiosas de Ilhéus como um espaço social onde é possível perceber a interseção entre os mundos profissional do rádio e religioso da Igreja, o meio mais fácil para se notar os pontos de contato é o acompanhamento de inúmeras práticas desenvolvidas cotidianamente no

prédio da emissora. Dos rituais diários aos valores que norteiam os comentários dos ouvintes sobre os profissionais que ali trabalham, todos parecem refletir essa fusão. Desse modo, a avaliação feita sobre um funcionário de uma das empresas de rádio nunca é resultado apenas de um julgamento profissional, tendo como foco a competência técnica para a ocupação do cargo, mas também de um julgamento moral em que as condutas dentro e fora do local de trabalho são avaliadas.

Nesse interstício no qual as atividades profissionais dos radialistas misturam-se a rituais e valores religiosos, uma prática comum é uma espécie de sessão numa sala onde os profissionais evangélicos – e mesmo alguns que não o são – realizam uma oração antes de iniciarem seus respectivos trabalhos. Embora eu nunca tenha presenciado, um radialista me descreveu como é esse ritual: um pastor faz uma oração, colocando a mãos energicamente sobre as cabeças dos presentes. Depois, todos vão para seus afazeres.

As normas religiosas costumam orientar as condutas e os discursos dos evangélicos dentro e fora das emissoras. Para eles, isso é algo comum, pois a religião seguida tende a ser preponderante sobre as demais relações que compõem sua vida social. Para os ouvintes evangélicos das emissoras, as condutas dos que trabalham no rádio devem estar de acordo com os ensinamentos da Igreja, pois apesar dos *pastores*, *obreiros* e outros membros exercerem funções específicas na rádio, fora de lá possuem outras obrigações em relação ao grupo religioso que são compartilhadas por todos os *fiéis*. Portanto, não causa surpresa a obediência a esses valores e essas normas de conduta.

Quando se trata de uma avaliação dos ouvintes evangélicos sobre os radialistas não evangélicos, a obediência a tais preceitos é bem vista por eles e pode servir de razão para a audição de um programa aberto. Do mesmo modo que ocorre internamente às emissoras, os ouvintes evangélicos também realizam uma diferenciação entre os *irmãos* e os demais. Quando um radialista não evangélico age como um, segundo uma certa concepção moral comum aos membros da *Igreja*, seu prestígio profissional é aumentado, pois cumpre a função de resolver “problemas cotidianos dos indivíduos e da coletividade” (FONSECA 1997b, p. 109-110).

A distinção entre radialistas/programas evangélicos e abertos não está limitada somente ao ambiente interno das emissoras. Essa segmentação é feita também pelo público ouvinte: de modo geral, os ouvintes evangélicos se dizem ouvintes da Rádio Cultura; os não evangélicos dizem que são fãs de alguns programas ou apresentadores em particular. Desse modo, os ouvintes evangélicos tendem a proclamar suas fidelidades de audiência à rádio, por ela ser evangélica. Os demais ouvintes expressam suas preferências obedecendo a critérios de segmentação e personalização: por gostar-se de um locutor ou de um programa em especial, independente do que pensam da emissora.

Diante disso, embora a razão de ser da emissora seja de caráter religioso, o aspecto comercial não é totalmente desprezado. Para que seja possível a existência de programas abertos, portanto sujeitos automaticamente à lógica comercial do negócio rádio, é preciso que sejam *rentáveis*, ou seja, tragam retorno financeiro para a empresa. Para serem rentáveis, precisam ter anunciantes e patrocinadores, que são atraídos, por sua vez, pela *boa audiência*, isto é, por contarem com um grande número de ouvintes. Estes, além de atraírem o interesse comercial, podem vir a tornar-se também ouvintes dos programas religiosos e, espera-se, convertidos àquela doutrina, passando da qualidade de *ouvinte* para a de *evangélico*.

32

Já os programas religiosos, comandados por pastores locais da Igreja, não possuem nenhum compromisso com a lógica comercial. São mensageiros de *palavras de salvação* para o público evangélico de ouvintes. Servem para ajudar à manutenção dos vínculos estabelecidos em outras cerimônias e rituais do grupo religioso – como os *cultos* – e para reafirmar as crenças, os valores e as expectativas compartilhadas, fortalecendo o sentimento de pertencimento àquela rede religiosa. Os programas religiosos podem servir ainda como atrativos para ouvintes da rádio que são encarados como adeptos religiosos potenciais.

Desse modo, na Cultura assiste-se a uma convivência – nem sempre pacífica – do que poderia ser chamado de mundo da Igreja com o mundo do rádio, ou a existência paralela de uma lógica religiosa com uma lógica comercial. A obediência a um ou a outro sistema de referências depende do *status* de cada um dos membros na emissora e/ou na Igreja. Independente, porém, do grupo de referência principal (profissional ou religioso), a

interseção entre ambos exige que todos se submetam ao que o radialista definiu como a *linha ética da emissora*. Nesta, condutas profissionais no desenvolvimento das atividades na rádio estão diretamente relacionadas a condutas particulares fora da emissora. Sendo assim, mesmo para aquele pequeno grupo de radialistas que deve obedecer às exigências comerciais, suas condutas morais são avaliadas⁴ e afetam diretamente a posição que ocupam naquela rede de relações que é composta por dois grandes grupos antagônicos que ora reforçam uma distância social entre si, ora aproximam-se quando submissos igualmente aos mesmos constrangimentos ético-profissionais.

Considerações finais

Assim que entram para trabalhar na Rádio Cultura, os profissionais que desenvolvem atividades diretamente ligadas ao rádio são logo informados de algumas normas que devem ser seguidas incondicionalmente: não se toca música com conteúdo erótico ou ambíguo, não se faz nenhum tipo de citação religiosa de outra orientação, não se critica a religião do grupo, não se faz nenhum tipo de comentário ou comercial de incentivo ao tabagismo ou bebidas alcoólicas. A esse conjunto de regras os funcionários evangélicos e não evangélicos da Cultura chamam de *linha ética da emissora*.

33

Esses limites comunicados aos que desenvolvem atividades naquela rádio são os mesmos que orientam os membros da Igreja em suas vidas particulares: não devem fumar nem ingerir bebidas alcoólicas, deve-se ser fiel à família (marido/mulher e filhos) – esta destituída de qualquer conteúdo erótico – e à Igreja. Tais condutas e valores devem ser respeitados, pois de certa forma é a obediência a essas orientações que permite ao grupo religioso perceber que foram legitimamente convertidos à condição de *evangélicos* em busca da “salvação” diante dos “infernos carnis”. (ALENCAR, 2001)

Nas emissoras, as condutas fora da rádio são amplamente comentadas dentro delas. Por meio de uma rede de comunicação informal construída basicamente através de fofocas e intrigas, as reputações e honras pessoais passam por processos de degradação moral que criam também degradação profissional nas rádios, podendo ocasionar, por exemplo, uma demissão. O clima *paranóico*, definido por muitos dos funcionários, e as estratégias defensivas de utilização de silêncios e sussurros sobre determinados assuntos

são construídos em grande medida pelo medo compartilhado de terem seus nomes circulando por essa rede de *difamação*.

Nas emissoras, o medo é sempre que a fofoca ou intriga chegue aos ouvidos do então pastor/diretor⁵. Ocupando posições de destaque em ambos os grupos de referência, o profissional e o religioso, detentor de poder para aplicar algum tipo de punição e de tomada de decisão quanto aos destinos (profissionais ou religiosos) dos envolvidos, ele era sempre considerado aquele em cujos ouvidos tais informações deveriam ser evitadas a qualquer custo.

Por outro lado, alguns funcionários, em particular membros da Igreja, eram considerados *os olhos e ouvidos* do pastor/diretor. Esses eram os mais temidos e com quem se procurava ter mais cuidado com os comentários realizados. Qualquer deslize ouvido ou visto por eles, qualquer implicância pessoal que tivessem ou desavença, o acontecimento dava origem à fofoca ou intriga junto ao pastor/diretor. A eles era conferida uma grande parcela de autonomia para julgar condutas que mereciam ou não ser conhecidas pelas instâncias superiores da hierarquia da rádio/Igreja e, por isso mesmo, a eles eram delegados um poder específico e valorizado na rede: o poder qualificado de informar.

34

A qualificação daqueles funcionários/membros era dada pelo pertencimento simultâneo àquela rede religiosa e à rede de relações profissionais nas emissoras, e à demonstração de fidelidade pessoal ao pastor/diretor e à Igreja. Por intermédio de uma série de condutas individuais em suas vidas particulares e profissionais, esses sujeitos tornavam-se, assim, detentores de um importante capital simbólico: a confiança dos poderosos daquelas redes de relações.

Entre os integrantes dessa rede social, o princípio da confiança é que organiza o cotidiano do grupo. Nele, por um lado, a confiança confere poder, e, por outro, o indivíduo é o responsável único pelo depósito ou não de confiança do grupo sobre si. Sendo assim, aproxima-se de um mecanismo semelhante ao que ocorre com os Piaroa, no qual a confiança pertence ao domínio da intimidade, da proximidade construindo laços entre seus membros (OVERING, 1999, p. 82).

Nesse sentido, então, confiança relaciona-se a um tipo de socialidade baseada na “domesticação” do poder,

[...] personalizando-o e atribuindo ao ator individual, e não ao grupo, a responsabilidade por essa domesticação. Conseqüentemente, o poder converte-se em uma questão de confiança – ou desconfiança – pessoal. Dessa maneira, a vida comunitária passa a apoiar-se fortemente na criação de relacionamentos individuais de confiança. (OVERING, 1999, p. 99)

Referências bibliográficas

ALENCAR, Marcos Antônio Gonçalves. *Deus e o diabo em tempos de mídia: a salvação como produto televisivo*. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação em Comunicação/ECO/UFRJ, 2001.

FONSECA, Alexandre Brasil. *Evangélicos e mídia no Brasil*. Dissertação de mestrado, Mestrado em Antropologia e Sociologia/ UFRJ, 1997a.

_____. Além da evangelização: interpretações a respeito da presença das igrejas evangélicas na mídia brasileira. In: *Comunicação & Política*, IV(2), nova série, p. 81-116, 1997b.

GOFFMAN, Erving. *A representação do eu na vida cotidiana*. Petrópolis: Vozes, 1975.

NOGUEIRA, Silvia Garcia. “Entre a religião e a política”: *fazendo rádio em uma cidade do sul da Bahia*. In: *Estudos em jornalismo e mídia* 1(1), p. 58-70, 2004.

_____. *Facetas do rádio. Uma etnografia das emissoras de Ilhéus (sul da Bahia)*. Tese de doutorado. PPGAS/Museu Nacional/UFRJ, 2005.

OVERING, Joanna. O elogio do cotidiano: a confiança e a arte da vida social em uma comunidade amazônica. In: *Mana. Estudos de antropologia social* 5(1), p. 81-108, 1999.

Notas

¹Este artigo é uma versão resumida e ligeiramente modificada do capítulo 4 da minha tese de doutorado intitulada *Facetas do rádio: uma etnografia das emissoras de Ilhéus (sul da Bahia)* defendida em 2005, no Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, Museu Nacional, Universidade Federal do Rio de Janeiro. Ao longo deste artigo, como é de praxe na pesquisa antropológica, eventualmente os nomes citados podem ser fictícios para garantir o anonimato dos informantes, e as expressões em itálico correspondem a termos ou expressões nativas.

² Do ponto de vista daquele grupo, pior do que *ser de fora*, é ser de lugar algum, é não se conhecer a rede social de referência.

³ Fonseca (1997b, p. 90) define assim esses termos: “a evangelização, prática central nas igrejas evangélicas, se apresenta como um conceito claro e a edificação fica no limite entre a idéia de algo relacionado ao ensino, estudo ou alguma coisa relacionada ao enlevo espiritual”. A primeira, destinada ao público externo, a segunda aos evangélicos. Segundo esse autor, na Universal o objetivo de evangelização foi apontado como sendo o principal por 97% dos entrevistados (p. 91).

⁴ Até 2000, funcionou em Ilhéus outra rádio evangélica – a Novo Tempo –, ligada à Igreja Adventista. Nela essa questão era colocada sob o discurso do *respeito*.

⁵ Alguns radialistas me contaram que quando o diretor da emissora não é um pastor, a tendência é que as condutas fora do trabalho não importem tanto quanto nas ocasiões em que é. Isso não significa, contudo, que as fofocas e intrigas realizadas junto a ele não sejam tão temidas quanto o são com um diretor/pastor, já que nas rádios, *ele é quem manda*, com a autorização da Igreja.

As novas possibilidades do rádio na era da comunicação digital

Clarice Abdalla

Professora do Departamento de Comunicação Social da PUC-Rio, especialista em Sociologia Política pelo Departamento de Sociologia da PUC-Rio e Coordenadora de Assessoria de Comunicação Social, Rádio e Internet do Projeto Comunicar da PUC-Rio.

Resumo

Este trabalho pretende analisar as novas configurações dos meios de comunicação na atualidade, diante dos conceitos de sinergia e convergência. Novas tecnologias que permitem o acesso simultâneo a texto, imagens e sons, possibilitam uma reconfiguração da dinâmica de veículos tradicionais como o rádio, bem como de seu papel político-social.

Palavras-chave: Rádio; Sinergia; Convergência; Tecnologias da comunicação.

Abstract

This work intends to analyze actual new media configurations in the face of synergy and convergence concepts. New technologies that allow the simultaneous access of text, images and sounds, make possible a reconfiguration of the dynamics of traditional media such as radio, as well as of its political and social role.

Keywords: Radio; Sinergy; Convergence; Communication Technologies

Sinergia e convergência são duas palavras do momento na área da Comunicação Digital. As empresas jornalísticas procuram integrar seus canais de notícias e serviços entre si (*sinergia*), racionando custos e tempo. Exemplos práticos são os portais de *O Globo*, *UOL*, *O Dia*, *Le Monde*, entre outros, onde podemos navegar acessando notícias, músicas, imagens e propagandas. A sinergia coincide com o *boom* de objetos “inteligentes” em sistema WAP e Wi-Fi¹. Num mesmo aparelho (*convergência*) há opções como jogar *games*, ouvir rádios, acessar páginas e e-mails, ligar para alguém e ainda por cima arquivar imagens. Isso sem contar a calculadora, a filmadora e a máquina fotográfica embutidas no celular. Os eletrodomésticos vão entrar nesta onda digital do ciberespaço. A última sensação mundial de consumo eletrônico é o iPod², um misto de computador e walkman programado ao gosto do usuário. A partir de agora, no Brasil, temos a opção da transmissão das rádios em sistema digital. O sociólogo espanhol Manuel Castells³ preconiza, em um dos seus livros, que já começamos a era da “Galáxia da Internet”, que vem substituindo gradativamente o longo período da “Galáxia de Gutenberg”, tempo da difusão da máquina impressora.

38

O jornalista deve antenar-se com as novidades tecnológicas porque elas agilizam seu trabalho e o mantêm no mercado profissional. A estrutura das rádios interliga-se ao ciberespaço. A *web* deixou de ser apenas sinônimo de navegação em sites e, hoje, reconfigura vários meios de comunicação e o cinema. Ela ajuda a divulgar as emissoras de rádio e televisão, jornais e revistas. O mercado publicitário estima que a Internet tornou-se um veículo de massa porque é acessada por cerca de 20 milhões de pessoas no Brasil⁴, número muito significativo num país de excluídos digitais⁵. Alguns sociólogos, cientistas políticos, filósofos e profissionais de Comunicação vêm estudando o impacto dessas máquinas na sociedade. O fato de o internauta acessar várias mídias e aparelhos num só objeto (*convergência*) permite ao usuário comodidade e uma liberdade sem limites. As empresas arrumam os seus sites de maneira a aproveitar todas as informações num mesmo espaço, em sinergia e convergência. Uma página de jornal disponibiliza entrevistas gravadas e filmadas. Um outro portal de televisão divulga os seus assuntos em textos e fotos, e assim por diante. Então, perguntamos-nos: qual o destaque do rádio dentro deste formato de tecnologia? Qual o papel do jornalista numa época em que qualquer objeto vira uma nova mídia? O

público percebeu que uma boa opção é acompanhar os assuntos e o lançamento de músicas não apenas acessando os portais das grandes empresas, mas blogs e rádios comunitárias que também aderem aos poucos às novidades tecnológicas. Muitos jornalistas viajam e enviam, pela Internet, textos e gravações sonoras. Veremos qual a importância do trabalho de rádio ter visibilidade na grande rede.

Estações comunitárias online

A partir dos anos 70/80, em pleno período militar, as rádios chamadas de “piratas” aumentaram a sua invasão no *dial*. As “piratas” possuem uma potência limitada, mas o suficiente para interferir na geografia do *dial* e se comunicar diretamente com o ouvinte. É possível interpretar que elas ganharam espaço político nas comunidades nas quais estavam inseridas e tiveram um papel importante de resistência ao governo. Aliás, os governos militares (1964-85) também cassaram o direito das empresas legalizadas de rádio que não concordassem com suas diretrizes. Já políticos da Arena, e depois do PDS, ganhavam facilmente concessões de rádio. Na mesma época, as “piratas” faziam sucesso na Europa e Estados Unidos porque não se comprometiam tanto com grupos econômicos e faziam política a seu gosto.

39

No Brasil, elas se multiplicaram apesar das cassações e desfrutaram de uma liberdade ímpar, dando trabalho à Polícia Federal e ao Departamento Nacional de Telecomunicações (DENTEL), órgão fiscalizador da radiodifusão do Ministério das Comunicações, que foi extinto na década de 80. A penalidade para quem não cumprisse a determinação do governo era prisão de “um a dois anos aumentando da metade se houver dano à terceiro”⁶. As rádios “piratas” levantaram a bandeira de que o governo deveria flexibilizar o acesso à aquisição de canais, privilégio restrito a alguns grupos com lobby no Congresso Nacional e no Poder Executivo. Hoje quem fiscaliza os serviços de radiodifusão no Brasil é a Agência Nacional de Telecomunicações, a Anatel⁷. A Associação Brasileira de Emissoras de Rádio e Televisão – ABERT⁸ – reúne o interesse dos dirigentes de cerca de duas mil das 3.232 emissoras existentes no país.

Na década de 90, as rádios comunitárias⁹ começaram a utilizar a Internet para expandir o seu trabalho, apesar das dificuldades financeiras. Sobre a importância da inclusão das emissoras, Tião Santos¹⁰ analisa que, no

início, “a *web* era um veículo de comunicação novo, valorizado pela sociedade e pela elite universitária”¹¹. Além de construir *sites*, abrir centros de informáticas nas favelas e produzir conteúdo para rádios comunitárias, Tião verificou ainda como poderia viabilizar recursos para que as comunitárias se incluíssem mais rapidamente na *web*. A partir de 2002, desenvolveu o portal “Rede Viva Favelas”¹² com o objetivo de inserir várias rádios comunitárias. Todo o trabalho de abrigar os *sites* das comunitárias na Viva Rio foi transferido para o novo *site* da “Rede Viva Favela”¹³. Em 2005, havia cerca de 150 rádios comunitárias no Estado do Rio de Janeiro, algumas delas *online*. Para isso, Tião levantou recursos e algumas emissoras começaram a utilizar a Internet por satélite e por rádio, acessos mais baratos.

Na avaliação de Tião Santos, Coordenador da VIVA RIO *online*, a audiência das rádios comunitárias é satisfatória no Rio e São Paulo, com um bom retorno dos ouvintes e dos anunciantes. Segundo ele, em São Paulo, as comunitárias detêm 40% da audiência geral (dados do IBOPE).

Muitas rádios comunitárias e “piratas” incomodam pela audiência e pelos anunciantes que atraem. O governo e a ABERT as fiscalizam sistematicamente para saber de que maneira estão funcionando. Até final de 2004, havia 13.669 pedidos de autorização de rádios comunitárias cadastrados no Ministério das Comunicações¹⁴. Em sete anos de vigência da Lei 9.612, 824 emissoras comunitárias estão com autorizações provisórias e apenas 578 dispõem de autorizações definitivas. Cerca de 13 mil pedidos de legalização ficaram na fila em 2004. O fato é que, em 2003, foram fechadas 2.759 rádios, um aumento de 17%, se comparado ao mesmo período de 2002, durante o governo Fernando Henrique Cardoso¹⁵.

A potência de uma emissora, estabelecida pela Lei 9.612, é de 25 watts. Agilizar a estrutura técnica depois que se consegue a autorização do governo é relativamente fácil. O apoio das lideranças locais legitima o trabalho das comunitárias, muito assediadas pelos políticos em época de campanha eleitoral. Um exemplo interessante de rádio com forte presença na comunidade é a Favela FM, em Belo Horizonte. A Rádio ganhou dois prêmios da Organização das Nações Unidas (em 97 e 98) devido às campanhas contra o uso de drogas. A Emissora entrou no ar, em 1981, como a “voz do morro”, sem interesses comerciais e, hoje, também funciona na Internet e desenvolve diversos trabalhos comunitários¹⁶.

A Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílios de 2003/2002, do IBGE¹⁷, revela dados importantes para quem quer conhecer um pouco sobre o consumo dos veículos de comunicação, inclusive da Internet. Segundo a PNAD, 87,8% dos domicílios brasileiros têm rádio. Traduzindo em números são 43.163.006 lares. Na região sudeste, 92,3% dos lares tem aparelhos de rádio, enquanto apenas 15,6% dispõem de computadores com acesso ao ciberespaço. Para entendermos como o rádio se situa no contexto geral das comunicações, a televisão entra em 90,5% dos domicílios, sendo 95% na região sudeste¹⁸. Atribui-se ao veículo a eleição de vários políticos, lideranças e artistas, tamanho o poder de penetração do rádio em todas as classes sociais.

A interatividade na Internet é bem diferente da que se observa nas estações de AM e FM. No *dial*, basta dar um telefonema e a resposta é imediata, não dependendo tanto da disponibilidade de tempo do apresentador. Parece que há mais calor na narração de uma partida de futebol pelo radinho de pilha. Mas a *web* dispõe também de seus poderes de sedução. O rádio online juntou o útil ao agradável, tornou-se um objeto “inteligente” que atinja quase todos os nossos sentidos.

41

Radiodifusão multimídia: o rádio ganha imagem, texto e jogos

Ouvir rádio pela televisão, filmar e fotografar pelo celular, escutar música em MP3 pelos óculos escuros. Bem, quem não quer fazer um blog e dispor de uma mídia pessoal? Mas escrever para quem? Será que temos o que dizer? E o que é exatamente “rádio” dentro da configuração da Internet?

Em 1995, começamos a colocar, na nossa *homepage*, os primeiros informativos universitários e um dos primeiros sites de rádio do país. O programa *Revista Jovem*¹⁹ começou na Rádio Catedral FM (106,7) e era retransmitindo pela Internet. Dois anos depois, radicalizamos o formato na *web* e criamos a *Estação Pilh@*²⁰, com 10 canais²¹. Percebíamos que, no ciberespaço, cabia uma fragmentação das seqüências das gravações, segmentando-as em canais, e incrementando a interatividade nada comum aos programas, com jogos, vídeos, ciberlivros e charges. Naquela época, ficou claro que o rádio não apenas transmitia as suas notícias por ondas eletromagnéticas. Era uma linguagem (multimídia) que extrapolava o meio técnico do rádio. Observemos alguns exemplos que surgiram na mudança da

configuração do veículo. A Rádio “Saara” transmite sua programação pelas caixas de som espalhadas pelas ruas do Centro da cidade do Rio de Janeiro. Nos sites de rádio as gravações vão ao ar fora do âmbito de uma emissora. São formas de “rádio” que fogem do modelo “tradicional” de uma emissora, ou seja, com veiculação somente pelas ondas eletromagnéticas.

Da década de 90 em diante, o veículo assumiu um formato multimídia e logo se confundiu com *sites* de venda de CDs, música, gravadoras, televisão, jornal e revista. Toda esta liberdade foi comemorada pelos internautas, que começaram a experimentar a possibilidade de ser, ao mesmo tempo, *emissores* e *receptores* de mensagens. Qualquer um poderia manter uma estação na *web* sem autorização do governo. Nos sites de rádio, o usuário acessava as sonoras enquanto buscava serviços. Bastava comprar o *software* da empresa “*Real Audio*”²² para navegar em novas configurações de mídia. Assim, entramos no novo milênio com as mídias misturando seus formatos na grande rede. Tanto fazia navegar num *site* de jornal ou revista porque era possível ouvir gravações como numa página de rádio. Paralelamente a este processo, os celulares se popularizaram e entraram também no ciberespaço, possibilitando outras opções de acesso às mídias.

42

Tecnologia: um assunto interdisciplinar

A utilização da tecnologia não é propriamente um assunto novo e tampouco raro na agenda política da sociedade da informação do século XXI. Muito pelo contrário. Ela se tornou uma referência importante para mapearmos o avanço econômico dos governos. Especificamente a Internet é, hoje, objeto de estudo de quase todas as profissões, preocupadas com seus desdobramentos. Quando o sociólogo Manuel Castells analisou que estamos passando da Galáxia de Gutenberg para a era da Internet, ele fazia uma releitura de McLuhan, que percebeu na utilização da impressora no Ocidente um marco de modernidade que iria influenciar o comportamento das pessoas que passariam a poder ler mais livros. A partir de 1995, com a disseminação da *World Wide Web* (www), a Internet foi interligando os computadores e os veículos de comunicação, máquinas de fotografar, filmadoras, celulares e eletrodomésticos. Há em tudo isso um elo entre política e tecnologia (leia-se modernidade). Os governos investem em pesquisas e em desenvolvimento de recursos que permitem baratear o

desenvolvimento da tecnologia nas mais diferentes áreas. Nunca se discutiu tanto, no Brasil, se devemos seguir os lançamentos da Microsoft ou utilizar os *softwares* livres. Uma das questões ainda em aberto é o caráter de ambigüidade das novas tecnologias que os cientistas políticos José Eisenberg e Marco Cepik analisam no livro *Internet e Política*. Segundo os autores, as novas Tecnologias de Informação e da Comunicação (TICs) “têm o potencial de produzir soluções rápidas e inovadoras para antigos problemas, mas podem também produzir novos problemas, especialmente criando novas formas de exclusão” (EISENBERG; CEPIK, 2002) ²³. E o rádio não foge ao debate em torno do uso da tecnologia, especialmente quando veiculado na Internet que exclui muitas pessoas. É interessante notar que são nos cadernos de informática e revistas especializadas no assunto que observamos o surgimento de novas mídias, a partir do lançamento de máquinas e programas.

Se os cientistas políticos estão preocupados em questionar o uso da tecnologia como algo diretamente relacionado com a vontade política da elite governante, para os profissionais do campo da Comunicação ela está possibilitando a qualquer um se tornar um jornalista em potencial. Com um celular pode-se fotografar um fato e transmiti-lo na grande rede em tempo real. Já na Filosofia, a tecnologia perpassa a discussão modernidade e pós-modernidade. Martin Heidegger ²⁴, em um dos seus discursos, em 1955, já chamava atenção para a voracidade da técnica: “o avanço técnico será cada vez mais rápido, sem que nada possa detê-lo. Em todas as áreas de sua existência o homem se encontrará cada vez mais circundado pelas forças dos aparelhos técnicos e dos autômatos” (HEIDEGGER, 2001). Mais adiante, no mesmo discurso, o filósofo alemão sonhou com algo que não aconteceu e que hoje frustra aos que querem uma independência: “podemos utilizar os objetos técnicos e manter-nos tão livres deles que poderemos abandoná-los a qualquer momento” (Ibid.).

Para os profissionais da Comunicação, o desafio é acompanhar o lançamento dessas novas mídias e, dentro dessa correria em que as máquinas nos empurraram, conseguir aprofundar o conteúdo dos assuntos que são abordados. Checar bem a informação é imprescindível, mesmo que o veículo seja ágil. Outro aspecto importante que se coloca hoje é o custo para operacionalizar uma rede de informações. Sabemos que não basta criar sites, mas devemos saber atualizá-los sistematicamente. Com o mercado

globalizado a notícia se espalha e influencia decisões em todas as esferas públicas. Pesquisar e descobrir novas tecnologias é um assunto estratégico de estado. Tecnologia hoje se tornou sinônimo de modernidade e poder.

Referências bibliográficas

ABDALLA, Clarice. *A força política do rádio e o case Viva Rio*. Rio de Janeiro. Monografia do curso de Especialização em Sociologia Política. Rio de Janeiro: PUC-Rio, 2004.

CASTELLS, Manuel. *A Sociedade em Rede*. São Paulo: Paz e Terra, 1999.

_____. *A Galáxia da Internet*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2003.

EISENBERG, José; CEPIK, Marco (Org.). *Internet e política*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.

HEIDEGGER, Martin. *Serenidade*. Lisboa: Instituto Piaget, 2001.

MCLUHAN, Marshall. *Os meios de Comunicação como extensões do homem*. São Paulo: Editora Cultrix 1996.

44

Notas

¹ Wi-Fi: Wireless, fidelidade sem fio. Permite a conexão sem fio de Internet de banda larga.

² O iPod é da Apple. Verifique as facilidades em: www.apple.com

³ Manuel Castells é autor da trilogia “A sociedade em rede”, “Fim de milênio - tempo de mudança” e “O poder da identidade”. Ele lançou um livro, citado neste trabalho, que é “A galáxia da internet” (Jorge Zahar), imprescindível para os estudiosos da área de comunicação.

⁴ “Audiência para quem Precisa”, matéria publicada pela revista “Meio & Mensagem”, em setembro de 2004.

⁵ No site do Comitê para a Democratização da Informática (CDI) há dados sobre inclusão e exclusão digital: www.cdi.org.br

⁶ Artigo 70 do Código Brasileiro de Telecomunicações. A Lei nº 4 117, de 27 de agosto de 1962, institui o Código Brasileiro de Telecomunicações.

⁷ ANATEL: www.anatel.gov.br

⁸ A ABERT surgiu em 27 de novembro de 1962, em Brasília. www.abert.org.br

⁹ Em 20 de fevereiro de 1998, com a Lei nº 9.612, as rádios comunitárias passam a ter existência legal.

¹⁰ Tião Santos é filiado ao PT e à Coligação Nacional do Setor de Áudio e Comunicação Comunitária do Partido. Foi fundador e primeiro presidente da ARLIVRE (Associação de Radiodifusão Comunitária do Estado do Rio de Janeiro). Membro da ABRAÇO (Associação Brasileira de Radiodifusão Comunitária), da FARC (Federação das Associações de Radiodifusão Comunitária do Estado do Rio de Janeiro) e da RBC (Rede Brasil de Comunicação Cidadã). A Rádio VIVA RIO surgiu na Internet, em 2001. Três anos depois, a emissora passou a transmitir na 1180 AM no Rio de Janeiro, canal que já pertenceu à Eldorado e CBN, do Sistema Globo. Em fevereiro de 2005, a VIVA RIO saiu do ar em AM e ficou apenas disponível pela Internet.

¹¹ Depoimento dado por Tião Santos à monografia *O poder político do rádio e o case Viva Rio*, de Clarice Abdalla.

¹² Viva Favela: www.vivafavela.com.br

¹³ RedeViva Favela: www.redevivafavela.com.br

¹⁴ Ministério das Comunicações: www.mc.gov.br

¹⁵ Dados que foram informados por Tião Santos para Monografia “A força política do rádio e o case Viva Rio”.

¹⁶ Rádio Favela FM: <http://www.radiofavelafm.com.br>

¹⁷ Mais detalhes sobre esta pesquisa, bem como as anteriores, acessem o site do IBGE – Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística : www.ibge.gov.br

¹⁹ O programa “Revista Jovem” e “Estação Pilh@” são produzidos pelo Núcleo de Assessoria de Comunicação Social/Rádio/Internet do Projeto COMUNICAR.

²⁰ O clipping sobre as informações referentes ao pioneirismo do “Revista Jovem” e da “Estação Pilh@” estão disponíveis no site da Assessoria de Comunicação Social da PUC-Rio: www.puc-rio.br/assessoria

Há recortes de jornais e revistas como O Globo, Jornal do Brasil, O Dia, Internet Br, Folha de São Paulo

²¹ A Estação Pilh@ foi premiada na categoria Web Rádio (primeiro lugar) pela 12ª Expocom da Intercom de 2005 e Menção Honrosa Melhor Web Rádio no VI Endicom – ligada à Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação – na Bolívia, em 2006.

²² Site da empresa: www.real.com

²³ Capítulo “Internet e as instituições políticas semiperiféricas”.

²⁴ Discurso proferido por Heidegger na comemoração do 175º aniversário de nascimento de Konradin Kreutzer (1780-1849), compositor e maestro alemão, em 30 de outubro de 1955 em Messkirsch.

Da Praça Onze à Praça da Apoteose: a luta pelo lugar do carnaval

Marcelo Pereira Matos

Doutorando em Geografia pela UNESP (Rio Claro)

Resumo

Este artigo tem por objetivo refletir sobre a conquista de espaços alcançada pelas escolas de samba, ressaltando os aspectos reais e simbólicos destes lugares. A festa que se originou na emblemática Praça Onze constitui hoje um espetáculo internacionalmente conhecido, elemento utilizado pelo Estado na produção da imagem urbana do Rio como cidade espetacular.

Palavras-Chave: Carnaval; Cidade; Imagem urbana.

Abstract

This article has for its objective to reflect upon the conquest of spaces by the samba schools, standing out the real and symbolic aspects of these places. The party that was originated in emblematic Praça Onze constitutes today an internationally known spectacle, element used by the State in the production of the urban image of Rio de Janeiro as a spectacular city.

Keywords: *Carnival; City; Urban image.*

Praça Onze, berço da folia

Ao se estudar a dinâmica da localização dos desfiles de escolas de samba ao longo da sua história, percebemos que a saga destas agremiações representa uma verdadeira luta por um espaço. Espaço este a que seus desfiles atribuiriam um significado especial, dotando-o de um caráter festivo que logo seria associado, por parte dos cariocas em geral, como o lugar do carnaval. O fato é que a repressão policial nos primeiros desfiles da Praça Onze foi constante e demorou-se um tempo para que a escola de samba fosse transformada no principal símbolo da cultura popular carioca e garantisse um palco exclusivo para o seu espetáculo. Do quintal de Tia Ciata à Praça da Apoteose, foi uma verdadeira conquista de lugares.

O bairro do Estácio constitui o berço da primeira escola de samba do carnaval carioca: a Deixa Falar. Esta foi fundada em 12 de agosto de 1928, com a denominação de escola de samba. A explicação da origem deste termo é explicada pelo ilustre compositor Ismael Silva em entrevista a Sérgio Cabral quando este jornalista o perguntou quem havia sugerido o nome escola de samba:

48

Fui eu. É capaz de você encontrar quem diga o contrário. Mas fui eu, por causa da Escola Normal que havia no Estácio. A gente falava assim: “É daqui que saem os professores”. Havia aquela disputa com Mangueira, Oswaldo Cruz, Salgueiro, cada um querendo ser melhor. E o pessoal do Estácio dizia: “Deixa Falar, é daqui que saem os professores”. Daí veio a idéia de dar o nome de escola de samba. O prédio onde era a escola normal ainda continua lá, na esquina da Rua Joaquim Palhares com a Rua Machado Coelho. Agora é uma escola primária. (1996, p. 241)

Esta entrevista foi realizada no ano de 1959 e o local apontado por Ismael Silva como a inspiração para o termo escola de samba, atualmente consagrado na cultura brasileira, hoje se insere no projeto de reestruturação urbana da Cidade Nova. Projeto este que ainda não se completou e representa um grande vazio urbanístico em plena área central carioca.

Embora esta escola de samba, lançada no final da década de 20 pelos sambistas do Estácio, tivesse se tornado modelo para o advento de novas agremiações nos anos posteriores, a Deixa Falar deixa de ser escola de samba e passa a desfilar como rancho a partir de 1932, exatamente no ano do primeiro concurso de escolas de samba. Portanto nunca chegou a competir com suas “herdeiras” no carnaval.

O primeiro desfile de escolas de samba contou com a organização e o patrocínio do jornal *Mundo Esportivo*. Até então as escolas se apresentavam espontaneamente, ou na Praça Onze ou nas tradicionais visitas às “coirmãs”, em suas respectivas sedes. Esse desfile de 1932 se realizou na lendária Praça Onze e ali permaneceu até 1942. A Prefeitura oficializou o desfile em 1935. A partir daí, a disputa entre as agremiações foi aumentando a cada ano. Paralelamente, o samba-enredo foi se consolidando no gosto musical do carioca e sua divulgação se propagando por diversos locais da cidade, até mesmo em festas religiosas como a tradicional Festa da Penha. Esta festa, realizada no mês de outubro, em louvor a N. S. da Penha, atraía moradores dos mais distantes bairros da cidade (que lotavam os bondes nos dias da festa), e possuía também a tarefa de divulgar para o povo, meses antes, as músicas que fariam sucesso no carnaval, além de contar com a presença de grandes compositores da época. Desse modo, os sambas eram apresentados aos freqüentadores da festa e “se agradassem na Penha o sucesso estava garantido quatro meses depois, na Praça Onze” (TINHORÃO; CABRAL, 1962).

49

Os imigrantes de ascendência africana, em sua maioria vindos da Bahia, se estabeleceram predominantemente nos bairros da zona portuária da cidade, uma vez que a grande maioria destes imigrantes trabalhava nos trapiches e suas rendas não possibilitavam uma maior mobilidade espacial. Portanto, a região compreendida entre o porto (desde o Morro da Conceição), o Estácio e a Praça Onze (todos na periferia imediata do Centro) ficou conhecida como “Pequena África”, principalmente por ser uma região habitada por população majoritariamente negra.

Neste território, diversas manifestações culturais foram implantadas e adaptadas à cultura local, principalmente no que se refere à música e à religião. No entanto, a esta cultura foi conferido um caráter marginal por parte do poder público e das classes mais abastadas. Demorou-se muito tempo para que o samba, o rancho e outras manifestações culturais negras deixassem de ser perseguidos pela polícia e fossem transformados em produto de exportação. Logo, a história das escolas de samba é uma história de luta, de demarcação de territórios, de conquista de lugares. E dentre estes territórios/lugares, a Praça Onze, lugar de sociabilidade da Pequena África, se destaca como o mais emblemático.

Na Praça Onze se localizava a casa da baiana Tia Ciata, que é apontada pela maioria dos pesquisadores como o local de nascimento do samba por ser o local onde nasceu o primeiro samba gravado (“Pelo Telefone” de Donga e Mauro de Almeida, de 1917), era freqüentada por inúmeras pessoas ilustres como Pixinguinha, por exemplo. Esta casa se localizava na Rua Visconde de Itaúna, que desapareceu com a construção da Avenida Presidente Vargas. O espaço interno da casa era dividido da seguinte forma: como o samba era perseguido pela polícia, era cantado no quintal, enquanto que na sala ficavam os músicos que tocavam chorinho (CABRAL, 1996). Este é apenas um dos diversos exemplos de estratégias utilizadas pelos sambistas para fugir da forte repressão policial ao samba.

Durante muitos anos, a Praça Onze foi palco de grandes carnavais e assim se tornou uma lenda do carnaval carioca, sempre idealizada em sambas e enredos carnavalescos. A Praça Onze, apesar da proximidade com o mangue, possuía uma identidade histórico-cultural que a distinguia da Cidade Nova:

A expressão “Praça Onze” trazia toda uma mistificação boêmia e musical que, em verdade, é o que dá substância a essas memórias. “Cidade Nova”, ao contrário, era um nada, ou pior: era a Zona, um bairro banhado pelo mangue, não preciso dizer mais nada (MOURA, 1999, p. 52).

50

Na história do Rio Antigo, a Praça Onze correspondia a uma área de rossio. Dentro das léguas definidas pelo patrimônio da municipalidade, estabeleciam-se áreas de rossios, ou seja, terras comunais destinadas para pastagens. A maior área de rossio da cidade era a área “além da Uruguaiana” ou o “campo da cidade”, e o Largo do Rossio Pequeno (como se chamou inicialmente a Praça Onze) constitui uma reminiscência destas terras. Os principais rossios da cidade eram o Rossio Grande, que corresponde à atual Praça Tiradentes, e o Rossio Pequeno, que só ganhou outro nome na Guerra do Paraguai, quando veio se chamar Praça Onze de Junho, dia da Batalha do Riachuelo. Cabe lembrar que numa cidade voltada para o mar, o campo da cidade era o “final” da cidade, uma área esquecida não só pelo poder público, mas também pelos demais moradores da cidade.

Em 1846, a área do Rossio Pequeno é urbanizada e em sua paisagem passa a se observar o chafariz de taça de mármore, planejado pelo arquiteto Grandjean de Montigny, que constitui parte das obras de embelezamento implementadas pelo Governo Imperial. A Praça Onze passa a ter a seguinte

delimitação: formava quase um quadrado entre as ruas Visconde de Itaúna e Senador Euzébio num sentido e Sant’anna e Marques de Pombal noutro. Em 1870, passa pela praça a primeira linha de bondes puxados a burro. Na paisagem da Praça Onze de outrora também poderia ser observada a famosa “balança”, que era um equipamento urbanístico de uso coletivo, cuja função era pesar as carroças a fim de cobrar taxas e evitar que os carroceiros e empresários colocassem nos veículos peso em excesso, sacrificando o animal. Logo a presença desta balança na paisagem se tornou mais um elemento na inspiração dos moradores do local:

A balança deixou nome e criou frases. Falava-se em “pesar o samba”, para desafiar outro sambista a mostrar suas composições e coloca-las em confronto com as apresentadas. Dizia-se “vamos para a balança?”, para convidar alguém para a briga ou desafiar o “espevitado” para enfrentar uma rasteira durante o carnaval na Praça Onze de Junho (DUARTE, 1968, p. 4).

Roberto Moura, pesquisador e antigo morador da Praça Onze, traça um perfil bastante interessante dos moradores do local:

Na minha Praça Onze morava um povo. Não uma massa, no sentido em que Jean Baudrillard a definiu em 1978: “buraco negro em que o social se precipita”. Em suma, se a massa é a não-referência, o bairro em que me criei era um espaço geopolítico bem definido. Pobre, mas não miserável. Abrigo de trabalhadores urbanos, pequenos burocratas, artesãos, imigrantes modestos, donos de padarias, botequins e armazéns (MOURA, 1999, p. 89).

51

O relato deste autor também é ilustrativo no que se refere à maneira como os moradores percebiam o lugar e como, a partir de uma identidade sócio-cultural atribuída à Praça Onze, estes se destacavam dos demais moradores da cidade:

No caso da Praça Onze sabíamos muito bem qual era o nosso lugar. Raramente se tomava conhecimento de algum de nós invadindo praias alheias – e éramos praieiros, de freqüentar Flamengo, Botafogo e Leme. Mas, como íamos, voltávamos. Juntos. Nesse sentido, éramos como um sindicato ou um partido político. Só que virtual, ninguém precisava de uma carteirinha ou de assinar uma ficha de filiação para saber que era de lá (Ibid., p. 89).

A boemia se tornou a principal marca da Praça Onze, marca esta reforçada pela presença de importantes clubes dançantes, como o Kananga do Japão, dentre tantos, além de inúmeros bares e botequins. Após o desaparecimento de Largo de São Domingos, em 1912, o povo elege definitivamente a Praça Onze como o lugar do carnaval popular por excelência. No entanto, esse ambiente festivo também se caracteriza por numerosas brigas e confusões, ocasionando um grande número de

ocorrências policiais e reforçando o caráter marginal atribuído ao local pela elite.

O primeiro concurso de escolas de samba ocorreu no ano de 1932, com o patrocínio do Jornal Mundo Esportivo. O local escolhido para o concurso não poderia ter sido outro: a emblemática Praça Onze. Em 1935, a prefeitura oficializa o concurso, que continua na Praça Onze até o ano de 1942. Neste ano, por conta das obras de abertura da Avenida Presidente Vargas, o desfile foi transferido e, desde então, passou a ocorrer em outras avenidas do Centro. Dessa forma, da Praça Onze, lugar dos sambistas por excelência, só restaram o nome e a memória. O desfile passou a ser realizado no espaço institucional da imponente Avenida Presidente Vargas, um dos símbolos da ação do Estado Novo na cidade do Rio de Janeiro. A cada carnaval montavam-se e desmontavam-se as arquibancadas para o desfile das escolas de samba.

Apesar de a Praça Onze constituir o “berço” das escolas de samba, sua forma-aparência se transformou bastante desde a década de 30. Portanto, a Pequena África permanece apenas na memória dos sambistas e de alguns antigos moradores: “A Praça Onze demolida é como um buraco na paisagem que se procura evocar, mas sem boas decantatórias, sem a mistificação ingênua de quem relembra anos dourados” (MOURA, 1999, p. 53). A importância deste local na memória urbana do Rio de Janeiro justifica a permanência da toponímia, ainda que não exista mais a praça em si. A referência à Tia Ciata também se perpetua através do nome da escola municipal que atualmente existe naquela área, hoje espaço da modernidade, da monumentalidade.

As práticas autoritárias do planejamento urbano por vezes recebem as respostas dos lugares afetados por suas ações repressoras. O caso desta área é um exemplo disso, uma vez que a expressiva intervenção urbanística que ocorreu neste espaço anteriormente residencial resultou num espaço indefinido, destinado às funções características de um espaço institucional, de gestão. No entanto, tais funções não se concretizam plenamente, gerando um vazio urbanístico sem uma identidade paisagística explícita. Na paisagem atual podemos observar o prédio da prefeitura, apelidado pelos cariocas de “piranhão”, por se localizar na antiga área de prostituição da Zona do Mangue, o prédio da sede dos Correios e o prédio do Teleporto,

edifício pós-moderno que se destaca na paisagem por sua irrisória solidão estética.

A Praça Onze se resume hoje a um lugar de passagem. Não existe mais a praça, apenas um segmento da avenida modernista que liga o Centro do Rio às zonas norte e suburbana. Porém, nos quatro dias de folia esse lugar se transforma. Sua paisagem se modifica e nos transporta para um passado cheio de alegria e malandragem. O trânsito intenso do dia-a-dia cede lugar aos carros alegóricos que aguardam os retoques finais para o momento mágico do desfile. De certa maneira, a presença do sambódromo nesta área possibilitou que, ao menos no período carnavalesco, o espírito folião da Praça Onze não desaparecesse por completo como o seu traçado original.

Sambódromo, o espetáculo da folia

O carnaval das escolas de samba também sofreu com a forte repressão do regime militar, quando diversos sambas foram censurados e proibidos de serem exibidos no desfile. O fato é que quando o desfile é transferido para o monumental sambódromo, o quadro político-ideológico da história do Brasil encontra-se em um contexto bem distinto. Contextualiza-se no período político de redemocratização e também, no âmbito do governo estadual, na gestão de Leonel Brizola. O projeto modernista do sambódromo, pensado também a partir de funções sociais que apresentaria ao longo do ano, foi distorcido em poucos anos. A Praça da Apoteose perdeu sua função “apoteótica”, o Museu do Carnaval fechou suas portas, o espaço para a população de baixa renda assistir ao desfile foi transformado e vendido a preços altos sob a forma de cadeiras de pista, etc.

A Passarela do Samba, ou sambódromo, como ficou popularmente conhecida, foi inaugurada no dia 2 de março de 1984, com o desfile das escolas de samba do grupo I-B. A pista de desfile foi construída ao longo da Avenida Marquês de Sapucaí, que liga a Praça Onze ao bairro do Catumbi, locais que na história da cidade constituem alvo de diversas políticas urbanas. O sambódromo se apresenta hoje como um elemento emblemático do carnaval e da cidade do Rio de Janeiro, o atual lugar da representação do maior espetáculo da cidade.

O sambódromo foi projetado pelo renomado arquiteto Oscar Niemeyer, sob encomenda do então governador Leonel Brizola. O projeto

foi concluído num impressionante prazo de 120 dias, superando as expectativas dos jornalistas e engenheiros. A passarela possui capacidade para 88.500 espectadores, possuindo cerca de 55 mil metros de área construída, e uma pista de desfile de 700 metros de extensão. O projeto inclui um Museu do Carnaval, que funcionou por algum tempo, mas há alguns anos encontra-se fechado. E, por sugestão do então vice-governador, o antropólogo Darcy Ribeiro, criou-se uma praça no final da pista de desfile, chamada de Praça da Apoteose. Esta praça foi alvo de inúmeras críticas vindas de sambistas e intelectuais, que tentavam argumentar sobre a inadequação de uma praça num desfile de caráter processual e linear. Roberto Moura a classificou de “Praça do Apocalipse”, e lançou suas críticas ao seu idealizador: “o que Darcy Ribeiro quis fazer com as escolas de samba não recomenda um antropólogo. É a mesma coisa que visitar uma tribo indígena e, em vez de registrar, tentar “melhorar” as suas danças e rituais” (MOURA, 1986, p. 80). Dois anos depois, a evolução das escolas na Praça da Apoteose deixou de ser quesito obrigatório.

Ainda que alvo de diversas críticas vindas por parte dos sambistas, o sambódromo se tornou uma paisagem simbólica da cultura urbana carioca. Seus críticos acusam o projeto de tornar os desfiles mais impessoais, uma vez que o público fica mais afastado da passarela de desfile. Segundo Lima (1994, p. 42): “entre os elementos paisagísticos naturais ou construídos, encontramos os símbolos que distinguem a força ou a fraqueza da visibilidade e das raízes dos lugares”. Sendo assim, o sambódromo representou a força da visibilidade do Rio de Janeiro, que passou a atrair cada vez mais turistas para o espetáculo do carnaval. Mas, ao mesmo tempo, o sambódromo é um verdadeiro símbolo da fraqueza do Rio com sua raiz, uma vez que a sua construção acabou com parte significativa do tradicional bairro do Catumbi, afetando sua condição de lugar.

O bairro do Catumbi, ocupado por moradores de baixo poder aquisitivo, sofreu um processo radical de renovação urbana, sendo considerado, na visão do Estado, como um modelo urbano superado, carregado de negatividades e indesejado (SANTOS, 1981). Com isso, não representou um obstáculo aos interesses do Estado que demoliu parte do bairro para a construção do viaduto que facilita o acesso dos transportes à zona sul da cidade. Ao lado deste viaduto, construiu-se a Passarela do Samba:

Para um desfile carnavalesco, realizado uma vez por ano, criou-se um espaço particular. Onde antes existia a Rua Marquês de Sapucaí, com suas casas, lojas, bares ou oficinas, passou a existir uma avenida. Uma pista de asfalto larga. De um outro lado, um absoluto nada urbanístico, ou as ruínas do que tinha sido um pedaço do bairro, outrora. Neste caso, o ritual de inversão ficou por conta do poder público e dos planejadores, e não do carnaval. Este costuma redefinir o espaço da cidade, invertendo-o, para seus efêmeros festejos. Aqueles eternizaram o momento, destinando-lhe uma forma exclusiva (Ibid., p. 102).

Para os sambistas, o sambódromo, com todos os seus defeitos, representa o lugar da festa por excelência. A Estação Ferroviária Central, que no cotidiano do carioca simboliza o início e o fim de uma intensa jornada de trabalho, no carnaval representa a passagem para o universo mágico do desfile. Nas horas que antecedem o desfile, o trem e o metrô em direção à Central se transformam em uma espécie de “sambódromo” improvisado, com passageiros fantasiados parcialmente e treinando o samba para a hora do desfile. Enfim, nestes quatro dias de folia podemos observar de fato uma paisagem bastante distinta daquela característica do dia-a-dia da metrópole. Cavalcanti ressalta o aspecto simbólico da localização do sambódromo:

A passarela consagra o desfile destinando a ele uma rua localizada no centro da cidade. Ressalto o sentido simbólico dessa localização central. As escolas enraízam-se predominantemente nos bairros periféricos do Rio. Desfile no carnaval sempre foi apresentar-se num local prestigiado, tornar-se visível, e admirado, se possível, por toda a cidade (CAVALCANTI, 1994, p. 30).

55

Nestes dias, os sambistas passam mais tempo no sambódromo e nos seus arredores (concentração, terreirão, barraquinhas e dispersão) do que nas suas próprias casas. O sambódromo torna-se o seu lugar, se aproximando da idéia de Frémont de que “habitar não é a única maneira de nos situarmos. Todos os actos da vida, particularmente os que se repetem, implicam certas localizações de formas, de signos, de valores, de representações e, por conseguinte criam lugares” (1980, p. 133).

De fato, com a inauguração do sambódromo no carnaval de 1984 houve um aumento considerável no número de turistas no desfile. Tuan ressalta que “a avaliação do meio ambiente pelo visitante é essencialmente estética. É a visão de um estranho. O estranho julga pela aparência, por algum critério formal de beleza. É preciso um esforço maior para provocar empatia em relação às vidas e valores de seus habitantes” (1980, p. 74). Alguns turistas argentinos criaram há alguns anos uma torcida para a escola Mocidade Independente de Padre Miguel porque era, segundo eles, a escola mais bonita e mais moderna. Não consideraram nem a localização do bairro

de Padre Miguel tampouco o esforço da comunidade para trazer essa “modernidade” para o desfile.

Em sua história relativamente recente na história urbana do Rio de Janeiro, o desfile das escolas de samba apresentou mudanças expressivas que modificaram bastante sua forma original. Não pretendemos aqui julgar se tais transformações são positivas ou negativas, apenas não há como desconsiderar estas mudanças significativas que, de certa forma, podem ser contextualizadas na própria dinâmica da cultura urbana carioca. Portanto, o grande espetáculo do desfile das escolas de samba no Rio de Janeiro permanece vivo graças ao esforço e criatividade de muitos foliões anônimos e criativos que apresentam desde o “luxo do lixo” (emblemático desfile da Beija-Flor de Nilópolis de 1989) até um “sambista voador” (piloto da NASA que sobrevoou o desfile da Acadêmicos do Grande Rio de 2001). O número de escolas de samba cresceu consideravelmente ao longo do tempo e hoje desfilam 72 agremiações, no circuito oficial do carnaval carioca, cujas sedes se distribuem espacialmente pela cidade em sua totalidade e por alguns municípios da região metropolitana, uma vez que a ascensão das escolas de samba acompanhou a dinâmica da urbanização carioca, principalmente quando as analisamos no contexto dos fenômenos de metropolização e da periferização urbana (MATOS, 2002).

56

As nuances do fascinante carnaval carioca não se esgotam neste breve ensaio. Essa dimensão espacial tem sido minha preocupação em outros momentos (MATOS, 2003). No entanto, o que podemos afirmar, com base na análise dos lugares conquistados pelos sambistas, é que o Rio em sua totalidade constitui o lugar do carnaval por excelência. O espetáculo do desfile atende plenamente ao objetivo da representação, da produção da imagem urbana do Rio como cidade-espetáculo. No entanto, torna-se necessário “descobrir o urbano escondido na imagem” (FERRARA, 1999, p. 262) e lutar para que aquele folião anônimo não seja somente um cidadão do samba como também um cidadão da cidade.

Referências Bibliográficas

CABRAL, Sérgio. *As escolas de samba do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Ed. Lumiar, 1996.

CAVALCANTI, Maria Laura V. de C. *Carnaval carioca, dos bastidores ao desfile*. Rio de Janeiro: UFRJ-Minc/Funarte, 1994.

DUARTE, Francisco. *Praça Onze de Junho, palco dos carnavais*. Rio de Janeiro, *Jornal do Brasil*, 24 fev, 1968.

FERRARA, Lucrecia D'Alessio. *Olhar periférico: informação, linguagem, percepção ambiental*. São Paulo: EDUSP, 1999.

FRÉMONT, Armand. *A região, espaço vivido*. Coimbra: Almedina, 1980.

LIMA, Solange T. de. Terra, rotas e tendas: sobre a paisagem vivida dos ciganos. In: *Caderno de Geografia*, vol. 5, nº 6, dez/1994.

MATOS, Marcelo P. Surgimento e ascensão das escolas de samba no processo de periferização da cidade do Rio de Janeiro. In: *Boletim Geter*, ano IV, nº 5, set.2002.

_____. *Lugar e identidade nas escolas de samba do Rio de Janeiro*. Monografia de Especialização em Sociologia Urbana. Rio de Janeiro: IFCH/UERJ, 2003.

MOURA, Roberto. *Carnaval da Redentora à Praça do Apocalipse*. Rio de Janeiro: Corisco, 1986.

_____. *Praça Onze. No meio do caminho tinha as meninas do mangue*. Rio de Janeiro: Relume Dumará/Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro, 1999.

SANTOS, Carlos Nelson F. dos; VOGEL, Arno. *Quando a rua vira casa: a apropriação de espaços de uso coletivo em um centro de bairro*. Rio de Janeiro: IBAM/FINEP, 2ª ed., 1981.

TINHORÃO, Jose Ramos; CABRAL, Sérgio. *Na Festa da Penha começava o samba com que o carioca se acabava na Praça Onze*. Rio de Janeiro: *Jornal do Brasil*, caderno B, 19 de jan, 1962.

TUAN, Yi-Fu. *Topofilia: um estudo da percepção, atitudes e valores do meio ambiente*. São Paulo: Difel, 1980.

Traficantes e justiceiros: criminalidade e visibilidade nos documentários *Notícias de uma guerra particular e O rap do pequeno príncipe contra as almas sebosas*

Gustavo Souza

Doutorando em Ciências da Comunicação pela ECA/USP. Mestre em Comunicação e Cultura pela ECO/UFRJ. Formado em Comunicação Social/Jornalismo pela UFPE.

Resumo

Este trabalho pretende discutir os dispositivos capazes de conferir visibilidade aos setores socialmente marginalizados, em especial os que apresentam vínculo direto com o contexto de violência urbana. Para tanto, centraremos nossas análises na recente produção nacional de documentários.

Palavras-chave: Documentário; Violência urbana; Visibilidade.

Abstract

This essay intends to identify the devices that give visibility to excluded groups, especially those that present direct bond with urban violence context. We will centre our analysis in the recent national documentaries production.

Keywords: *Documentary; Urban violence; Visibility.*

Introdução

Pensar uma sociedade, seja ela qual for, como um corpo homogêneo e linear, no qual inexitem diferenças e conflitos, aniquila a legitimação de sua continuidade. Dentre outros aspectos, indispensável para o seu funcionamento é a coexistência de diversos micro-mundos. Como exemplo profícuo desse aspecto temos a sociedade brasileira, onde é possível comprovar, ainda, uma relação hierárquica que separa indivíduos e determina o lugar que devem ocupar na dinâmica social. Mas as fronteiras que separam “primeiro-mundo” e “terceiro-mundo” mostram-se cada vez mais debilitadas – fato visível não somente no caso brasileiro, como também velozmente experimentado por nações do hemisfério norte, que ano após ano recebem levas migratórias oriundas de países do hemisfério sul. A facilidade de trânsito, no entanto, não implica o apagamento de clivagens, mas, num caminho inverso, parece destacar singularidades, como uma espécie de necessidade demarcatória. Além disso, a convivência conflitiva entre grupos distintos implode a idéia de que todos os seres humanos desfrutam agora de relações harmoniosas em uma acolhedora aldeia global.

59

Dentro dessa perspectiva, é preciso considerar que, mesmo distantes do lugar de origem, certas especificidades culturais não se apagarão num piscar de olhos. Se os processos globalizadores põem diferentes culturas em contato, eles podem também provocar a necessidade de fortalecimento e preservação de costumes, experiências e saberes localizados, bem como reforçar a curiosidade de outros setores sociais por essa manifestação “local”. No âmbito da globalização, o interesse pelo particular não se configura como uma novidade, mas se apresenta cada vez mais intenso. Assim podemos distinguir alguns setores da antropologia (antropologia urbana, por exemplo) dedicados a “aprender” formas de vida e relações sociais para além do horizonte “nativo/primitivo”.

O cinema brasileiro também trilhou esse caminho quando passou a retratar o interior do Nordeste – especialmente com o Cinema Novo, a partir dos anos 60 – em filmes de ficção e não-ficção como: *O Cangaceiro* (Lima Barreto, 1953), *Aruanda* (Linduarte Noronha, 1959), *Vidas secas* (Nelson Pereira dos Santos, 1963), *Deus e o diabo na terra do sol* (Glauber Rocha, 1964), *Corisco, o diabo loiro* (Carlos Coimbra, 1969), *Quelê do Pajeú* (Anselmo Duarte, 1969), *Cabra marcado para morrer* (Eduardo Coutinho, 1984).

Nos anos 90, quando o cinema nacional começou a recuperar o fôlego anteriormente subtraído pelo governo de Fernando Collor, o interesse pelo local continuou a existir, mas dessa vez o rural cedeu espaço para o contexto de exclusão urbana. Diversas produções passaram a focar a periferia, tornando visíveis não apenas seus integrantes, como também os próprios filmes. Entre eles: *Cidade de Deus* (Fernando Mereilles, 2002), *Carandiru* (Hector Babenco, 2003), *Madame Satã* (Karim Aïnouz, 2002), *Como Nascem os Anjos* (Murilo Salles, 1996), *Amarelo Manga* (Cláudio Assis, 2002), *Babilônia 2000* (Eduardo Coutinho, 2001), *Ônibus 174* (José Padilha, 2002). A temática desses filmes nos direciona ao questionamento já proposto por Herschmann e Schollhammer (1997): há no Brasil um aumento crescente dos índices de violência urbana, que, por extensão, reverbera nos meios de comunicação de massa e seus produtos? Ou assistimos a uma crescente visibilidade dessa violência? Ou seria ainda a combinação desses dois elementos? Dessa forma, a cultura popular midiática – entendida não do ponto de vista folclórico, mas como um espaço de ações políticas – se apresenta como um lugar de representação da estética do Brasil urbano, violento e globalizado? Dessa forma, observaremos neste trabalho que fatores possibilitam a visibilidade conseguida pelo local, centrando o foco nos filmes que tratam dos grupos diretamente vinculados ao contexto de violência urbana. Para tanto, vamos recorrer aos documentários: *Notícias de uma guerra particular* (João Moreira Salles e Kátia Lund, 1998) e *O rap do pequeno príncipe contra as almas sebosas* (Marcelo Luna e Paulo Caldas, 2000).

O interesse pelo local na globalização

Se partirmos do princípio que o ponto de vista determina o objeto, as formas de visualizar o fenômeno da globalização serão inúmeras. Nas últimas décadas, diversos pesquisadores, das mais distintas tradições teóricas, vêm se ocupando com esse processo. Dessa maneira, Octavio Ianni (2003) recorre a metáforas como “aldeia global”, “fábrica global”, “cidade global”, “nave espacial”, “nova babel”, entre outras, para demonstrar que ser moderno implica anular-se individualmente e dedicar-se, através da mídia, ao consumo de bens e informações. Bauman (1995), por sua vez, procura entender a globalização a partir de seus efeitos sobre a economia, a política, as estruturas sociais e até sobre nossas percepções de tempo e espaço para

sustentar que a globalização tanto divide quanto une, abrindo um fosso cada vez maior entre os que têm e os que não têm. Já Stuart Hall (2001) concebe tal processo com um agente responsável pelo deslocamento de identidades nacionais e culturais, cada vez mais passíveis de contágio de influências exteriores. Para esse trabalho, interessa-nos a perspectiva de Néstor Garcia Canclini (2003) que, ao invés de perceber a globalização como um esquema tácito e universal, a entende, para além das possíveis tensões correlatas ao esquema global-local, como uma instância imaginada.

O autor postula que os discursos sobre a globalização integram uma rede de narrativas e significados que nem sempre se relacionam de forma coesa. Surgem daí interpretações que nos forcem a desconstruir esquemas conceituais cristalizados, entre eles a globalização como um momento de expansão irreversível do neoliberalismo e, portanto, como a única forma capaz de permitir a reprodução das relações culturais, sociais e econômicas da atualidade. Por outro lado, Canclini aponta a ausência de um ponto de partida teórico ou metodológico para o estudo da globalização, situando-a num horizonte que aceita como válida a coexistência de múltiplas narrativas que não convergem a lugar algum ou, como denomina o pesquisador, o contexto pós-moderno. Para o pesquisador, entretanto, a globalização está além do âmbito da aglutinação ou da dispersão, pois se situa na confluência das duas possibilidades, quando considera que “o que se costuma chamar de globalização apresenta-se como um conjunto de processos de homogeneização e, ao mesmo tempo, de fragmentação articulada do mundo que reordenam as diferenças e as desigualdades sem suprimi-las” (Canclini, 2003, pp. 44-45). Dessa forma, a globalização resulta de múltiplos movimentos que implicam diversas conexões “local-global” e “local-local” (Ibid., p. 43).

Tal ponto de vista nos leva a distinguir as tensões e negociações entre esses dois pólos. Estamos acostumados a perceber a globalização como um processo “macro”, articulador, por exemplo, de uma nova dinâmica econômica mundial ou como o responsável pela instabilidade das identidades nacionais e culturais. É importante considerar sua importância, mas sem perder de vista questões de “menor” porte que, mesmo surgidas a reboque da transnacionalização do capital, têm um papel decisivo na estruturação de referenciais localizados. Até porque as demarcações dos territórios considerados como “locais” e “globais” são bastante relativas. Se

as produções culturais européia e norte-americana são vistas como globais perante o resto do mundo, as representações advindas dos países do norte, nessa acepção, não teriam uma cultura local, mas apenas global. E, como se sabe, só para nos determos no caso europeu, há uma imensa variedade de culturas locais nesse continente. Por essa razão, os países da margem, ou as comunidades vistas como localizadas, desempenham um papel crucial na elaboração do cânone local, sendo capazes de estabelecer processos polifônicos entre diversas partes do planeta.

Dessa maneira, vale a pena frisar as observações de Canclini sobre a super valorização do global. Para isso, o autor busca no conceito de “negociação da diversidade”, de George Yúdice, uma alternativa metodológica para evitar a fetichização do global, o que provocaria, por extensão, uma polarização excessiva entre centro e periferia, norte e sul, o global e o local. A perspectiva de Yúdice permite a visualização de que o lugar, devendo-se, portanto, abstrair fronteiras geográficas, é mais significativo do que o binarismo percebido entre o local e o global. Esse “lugar” pode ser um continente, assim como cidades ou países que necessariamente não integrem o mesmo espaço geográfico (*apud* CANCLINI, 2003). O que deve ser considerado é a capacidade de interconexão e articulação de saberes e experiências entre esses espaços. A aparente assimetria entre o local e o global nos leva a pensar que o primeiro é regido por uma harmonia incapaz de desestabilizar a ordem dos fatos. Em relação ao segundo, crê-se ser este o território onde toda a confluência é gerada, revelando-se como uma imagem prototípica de movimento e efervescência. Essa conceituação não dá conta, porém, de explicar que o local, por maior ou menor que seja, é um espaço onde se fecundam diferenças e explicitações não-harmônicas. O global, por sua vez, até detém poder de influência representado na figura dos grupos econômicos e das elites nacionais, acostumados a tomar decisões que interferem no destino da localidade. Mas a relação entre os dois não é unilateral. Não é apenas o global que dita as regras para o local. A via, nesse caso, é de mão dupla, pois o global não está acima do local.

Por isso, o local se configura como um espaço de afirmação, identificação e ancoragem. Anunciar o seu desaparecimento implica aniquilar um ponto de partida para cada indivíduo, mesmo que, posteriormente, siga-se em direção a outras formas e regimes socioculturais.

Sobre esse ponto, Canclini afirma que o discurso que prega a evaporação do local se apresenta, na realidade, como uma máscara que esconde as tendências expansivas do capitalismo, sempre necessitado de homogeneizar e aproveitar a multiplicidade (CANCLINI, 2003, p. 47). Debruçar-se sobre o local ajuda a entender os mecanismos de funcionamento das inúmeras micro-sociedades que compõem a sociedade brasileira. Do particular, chega-se ao universal.

Dentro dessa perspectiva é que se situam os documentários *Notícias de uma guerra particular* e *O rap do pequeno príncipe contra as almas sebosas*. O primeiro trata da questão tráfico de drogas num contexto localizado – o dos morros cariocas – e suas conseqüências para quem está diretamente envolvido na guerra diária e sem vencedores decorrente do tráfico: o policial, o traficante e o morador. Já *O rap do pequeno príncipe...* traz como protagonistas Helio José Muniz Filho, mais conhecido como Helinho, 21 anos, acusado confesso por 44 homicídios; e José Alexandre Santos de Oliveira, ou Garnizé, 27 anos, baterista da banda Faces do Subúrbio. O documentário contrapõe as vivências de Hélio e Garnizé, ambos nascidos e criados em Camaragibe, um município pobre da Região Metropolitana do Recife, ao mostrar os caminhos divergentes seguidos pelos dois personagens: a música e a criminalidade. Hélio é o “representante” desse último aspecto no documentário, o que torna possível a abordagem de uma prática comum no Grande Recife: a execução das “almas sebosas” que atuam num determinado bairro ou região. Dessa forma, os dois documentários trazem como temática a marginalidade, a periferia, a subalternidade, mas ambas entendidas e retratadas a partir de situações particulares.

A apropriação do local por parte dos meios de comunicação e pelo cinema confere visibilidade a esses grupos. No contexto globalizado, o exótico, o *outro*, o particular pode se tornar um bem desejável, sujeito às determinações do mercado. Essa nuance é vista por Stuart Hall como um dos aspectos que caminham paralelamente à homogeneização cultural, decorrente, por sua vez, da desintegração das identidades nacionais, impulsionada pelo processo de globalização. Como considera Hall:

Há, juntamente com o impacto “global”, um novo interesse pelo local. A globalização [...], na verdade, explora a diferenciação local. Assim, ao invés de pensar no global como “substituindo” o local seria mais acurado pensar uma nova articulação entre o “global” e o “local”. (2001, p.77)

Nesse âmbito, os setores da margem, vistos como um “bem” desejável ou não, despertam o interesse de outros segmentos sociais e da indústria cultural e, dentro desse contexto, a produção nacional de documentários não fica de fora. A partir de situações localizadas, busca-se um registro cuja finalidade não é explicar um fato ou comprovar uma tese, mas, acima de tudo, estabelecer um compromisso com quem esse registro dialoga, cuja interlocução se dá pela possível retratação do real. Abre-se a possibilidade de perceber distinções que separam esferas sociais, mesmo que tais grupos sejam moradores de uma mesma cidade, de um mesmo bairro. As fronteiras que separam segmentos sociais não são geográficas, mas sim demarcações simbólicas.

Uma questão de diferenças

Se o tráfico nos morros cariocas e as ações dos justiceiros na periferia do Recife são percebidos como situações localizadas, as suas conseqüências, entretanto, extrapolam o âmbito da favela. Esse aspecto vai ao encontro das considerações de Gilberto Velho (1987), quando postula que qualquer sociedade experimenta a particularização de experiências restritas a certos segmentos, categorias e até indivíduos, mas também vivencia a universalização de outras experiências que se expressam no sentimento de unidade. Uma ação localizada, com efeitos maléficos ou benéficos, pode desconstruir barreiras geográficas e colocar diferentes extratos sociais numa mesma situação. Dessa forma, quando a periferia começa a perturbar – por meio da violência urbana – as instâncias do que pode ser considerado como “centro”, traz consigo não apenas o medo e a insegurança, mas também sua projeção.

As assimetrias entre os micro-universos que compõem uma sociedade permitem o estabelecimento de diferenças entre os seus integrantes. Aqueles que pensam e agem de forma diferenciada de um determinado grupo definirão as reais fronteiras que separam os indivíduos. Dessa forma, o “diferente” pode assumir materializações que atendam às necessidades de uma determinada comunidade e, ao mesmo tempo, submetam-na às suas regras. Exemplo desse aspecto pode ser visto em *Notícias de uma guerra particular*. Um dos pontos abordados no documentário diz respeito às ações do tráfico e seus efeitos perante o morro onde se instala. Como evidenciam

os depoimentos dos moradores, com o tráfico, instaura-se uma nova ordem social que se baseia em códigos e leis ditadas diretamente por quem comanda a venda de drogas. Ao morador não resta opção a não ser seguir “orientações” de conduta. Seus comandantes, entretanto, estão cientes de que o uso da força não pode ser uma constante, por isso suprem as necessidades emergenciais de moradores. Esses, por sua vez, entendem que tal prática não se dá ao acaso e, querendo ou não, precisam estabelecer uma espécie de pacto com o “movimento”. Como relata a moradora Janete:

O tráfico de um lado melhorou e de outro não. Porque antes de existir o tráfico a polícia quando entrava na favela, ela já entrava metendo o pé na porta da sua casa e já vinha quebrando tudo. Então essas “armas” quando entraram na comunidade através do tóxico, fez com que eles entrasse com mais cautela, entendeu. Eles (os policiais) andam com medo porque tá sabendo que essa nova geração, essa juventude, eles têm um espírito suicida, eles não querem saber se eles vão morrer ou se vão matar [...]. Agora o lado negativo, [...] é que quando eles têm que cobrar, seja de pessoa lá de baixo, seja da nossa comunidade, [...] eles não querem saber se é menor, se não é, entendeu. Se eles puderem matar, esquartejar e cortar e colocar lá pra todo mundo ver como exemplo, pra ninguém vacilar, porque senão vai pra vala, eles são capazes disso.

65

Essa ação “comunitária” evidencia não somente o poder de comando e alcance do tráfico de drogas nos morros cariocas, mas acima de tudo denota uma ação assistencialista, confundida como uma possível substituição do Estado pelo tráfico. Se as micro-sociedades estão separadas por um notório hiato, a urgência na resolução de necessidades individuais não pode esperar pelo encurtamento dessas distâncias. É justamente pela forma como agem que traficantes estabelecem a malha que os qualificam no bojo das relações sociais, tanto com a sua comunidade como com outras “de fora”. Dessa maneira, percebemos que as instâncias minoritárias podem interferir e moldar a forma de agir dos setores majoritários. A idéia de que os órgãos governamentais deveriam viabilizar as necessidades básicas do cidadão é posta de lado e, ao invés de se esperar por eles, parte-se para a prática. No caso do tráfico, a ação, mesmo assistencialista, tem um caráter coletivo. Por outro lado, há também as práticas de caráter individual, que não esperam as ações estatais, como pode ser visto em *O rap do pequeno príncipe (...)*: as ações do justiceiro Helinho nos direcionam novamente para o aspecto anteriormente visto, ou seja, o minoritário perturbando os matizes majoritários. Nesse caso, a comunidade em que Helinho atuava se articula para pedir à justiça liberdade para o justiceiro, que é visto como um benfeitor. Como mostra o documentário, um carro de som circula pelo

bairro pedindo aos moradores que assinem um “abaixo-assinado” pela liberdade do justiceiro Hélio. Vejamos:

Nós, moradores dessa comunidade do Vale das Pedreiras, em Camaragibe, junto com os moradores de áreas adjacentes, vimos por meio desse abaixo-assinado, solicitar das autoridades competentes a liberdade do jovem Hélio José Muniz, por ser o mesmo uma pessoa de nossa confiança, protetor de nossa comunidade. Comunidade essa que, antes da presença do jovem Hélio, vivíamos atormentados com assaltos, arrombamentos e etc. Depois que o jovem Hélio José Muniz veio morar em nossa comunidade, passamos a ter paz com os problemas de vandalismo, assalto, ou seja, a presença do referido jovem em nossa comunidade melhorou em 100% a marginalização em nosso bairro [...]. Na esperança de que venham a cumprir o nosso pedido, nós abaixo assinamos.

As estratégias de superação ou minimização do contexto de exclusão, apresentado pelos dois documentários, mostram que o universal emerge do particular. Aquilo que denominamos de local não se configura como um vetor engessado, mas, ao contrário, como um eixo que opera horizontal e verticalmente, um escopo que surge dentro do global, mas sem ter a intenção de ser uma cópia desse. “É algo novo”, nos dizeres de Stuart Hall (2003, p. 61), “que é deixado de lado pelo fluxo panorâmico da globalização, mas retorna para perturbar e transformar seus estabelecimentos culturais”. Esse mesmo local, dentro dessa perspectiva, pode assumir diversas orientações: pode ser político, apolítico, fundamentalista, liberal.

66

Os documentários em questão reforçam ainda situações já conhecidas do grande público, mas que não deixam de chamar a atenção para as conseqüências decorrentes desse *locus* particular. Ambos os filmes, retratam populações inseridas num contexto de pobreza, miséria e poucas oportunidades. Dessa forma, as camadas menos abastadas das quais elas se originam procurarão alternativas de sobrevivência, seja seguindo as regras institucionais (trabalhos convencionais ou legalizados, atividades esportivas ou artísticas) ou o contrário (crime, tráfico de drogas). A possibilidade de conseguir dinheiro e *status* em curto prazo leva muitos jovens a ingressarem na “empresa”, para usar o termo de Hélio Luz, ex-chefe da Polícia Civil do Rio de Janeiro, que é o tráfico de drogas na cidade. Os conflitos entre traficantes e, por sua vez, a intensificação dessa tensão social com a ação da polícia, parece funcionar como um dispositivo que mais impulsiona do que afasta crianças e adolescentes a ingressarem nessa “carreira sem volta”. No caso do justiceiro Helinho, de *O rap do pequeno príncipe...*, a situação não se apresenta muito divergente. As condições adversas de sobrevivência pelas

quais passou facilitaram o seu envolvimento com a criminalidade, o que, por um lado, trouxe sérios problemas com a justiça e, por outro, tornou-o um ídolo perante a comunidade em que atuava. Nesse sentido, não se pode deixar de mencionar o poder de alcance dos meios de comunicação que, através da disseminação da informação em “massa”, são capazes de tornar as ações de um “fora da lei” como um exemplo a ser seguido.

Além do interesse pelo local, mais um expoente caminha paralelo às tendências homogeneizantes da globalização. Trata-se, de acordo com Stuart Hall, da “proliferação que subalterna as diferenças”. Uma instância que rompe com binarismo iluminista Tradicionalismo x Modernidade ao postular a emergência de diversas modernidades localizadas que, no contexto global, intensificam a disputa entre os interesses locais e globais, ainda longe de uma convergência harmônica. Nesse sentido, Hall se apropria do conceito de *différance*, de Jacques Derrida, para entender como essas negociações circunscrevem-se na nova conjuntura sociocultural arquitetada a partir de tensões e diálogos entre esses dois pólos. *Différance* se alicerça numa arena em que “cada conceito [ou significado] está inscrito em uma cadeia ou em um sistema, dentro do qual ele se refere ao outro e aos outros conceitos [significados], através de um jogo sistemático de diferenças” (DERRIDA *apud* HALL, 2003, p. 60-61). Ou seja, a perspectiva de Derrida não se limita ao esquema *nós x outros*, mas opera dentro de uma lógica que não concebe qualquer sistema que seja de forma fixa, saturada, homogênea. “Filosoficamente, a lógica da diferença significa que o significado/identidade de cada conceito é constituído em relação a todos os demais conceitos do sistema em cujos termos ele significa” (HALL, 2003, p. 85). Nessa acepção, emerge a possibilidade de interconexão entre os diversos micro-universos socioculturais que juntos formam uma sociedade marcada por justaposições, reinvenções e traduções. Dentre os diversos aspectos que podem ser observados nesse âmbito, vale a pena destacar as noções de justiça apresentada pelos dois documentários. Em *O rap do pequeno príncipe(...)* temos um “ping-pong” entre um advogado e um preso. Enquanto o criminalista explica “academicamente” os crimes e suas respectivas penas, um detento fala como é o procedimento “real” para cada infração. É como se o discurso prático adicionasse novos dados ao discurso teórico. A utilização da repetição na montagem contrasta os diferentes discursos dando ritmo à seqüência.

Advogado:

Assalto. Artigo 157, a pena vai de 4 a 10 anos, podendo aumentar de um 1/3 até a metade se esse assalto for... se resultar na violência, ou em grave ameaça ou se há concurso de duas ou mais pessoas. E pode ainda chegar de 5 a 15 anos, se da violência resulta lesão corporal.

Presidiário:

Assaltante de banco – bate nos melhor pavilhão. Porque é gente que tem dinheiro, pra ninguém mexer com ele. Tem tudo de bom e do melhor. Agora, um assaltante que cai por causa de uma bronca safada apanha muito dentro da cadeia, num tem moral dentro de cadeia, não.

Advogado:

Estupro, artigo 213 do Código Penal, de seis a dez anos.

Presidiário:

Agora, o estuprador, antes dele cair no presídio, as própria polícia são o primeiro a dizer que vai cair um tarado. E pra tarado, é o mesmo que ser um matador de mãe, de pai. Num tem vez, faz a maior sacanagem com ele. De tudo o que você imaginar, a turma faz com ele ali dentro. De botar o pênis na boca dele, fazer sexo com todo mundo lá dentro, ele tem que fazer.

Advogado:

O nosso Código Penal, ele prevê o homicídio, se for simples, a pena de 6 a 22 anos, se for qualificado, a pena de 12 a 30 anos, no artigo 121.

Presidiário:

Ah, os justiceiros... a polícia dá valor com os justiceiros, só que os próprios presos não dão valor. Eles num dão valor aos justiceiros, os presos. O negócio deles é dizer logo: “se cair aqui, tu baila, vai morrer logo. Quem mata dos nossos na rua, vem pra cá tem que morrer”.

A noção de justiça do tráfico também obedece a uma lógica bastante particular. A guerra diária que vivenciam os morros cariocas faz engendrar o funcionamento de códigos e procedimentos que subvertem os pré-concebidos pela lei. Em meio ao “salve-se quem puder”, policiais mal treinados e com um armamento inferior ao utilizado pelo tráfico travam uma guerra cujo objetivo é acertar o alvo, ou seja, matar traficantes e soldados. O depoimento da moradora Janete ilustra esse ponto de vista:

Às vezes quando um garoto da comunidade é preso, em vez de eles descerem e levar o garoto pra delegacia, eles levam mais pra cima do morro. As mulheres, mães, primas, irmãs tem que ir atrás, entendeu? [...] E aí, a gente fica junto deles pra que eles não possa ficar muito sozinho com o garoto pra que não possa acontecer nada. Aí no fim eles acabam descendo com o garoto, levando pra delegacia, pra ver se realmente tem alguma coisa. Porque, às vezes, os policiais não sobem pra prender, mas sobem pra matar.

Dessa forma, quem deveria assegurar o cumprimento da lei, segue o mesmo procedimento adotado pelo tráfico em relação aos possíveis

inimigos: a execução. Pois, para quem está do lado da contravenção perante a justiça, a forma eficaz de combater o inimigo é executá-lo. Como conta Carlinhos, um soldado do tráfico: “Matar um policial? Não, não tive a oportunidade ainda não”. Isso não se limita apenas a policiais, mas se estende também a moradores que, porventura, venham a desrespeitar as regras previamente determinadas (a mais conhecida é lei do silêncio), bem como aos integrantes de facções rivais. Fazer justiça, portanto, implica a implementação de códigos instituídos localmente, cujo poder oficial encontra-se incapaz de modificá-los.

As situações anteriormente citadas apresentam-se apenas como algumas das peças integrantes do mosaico que forma uma sociedade como a brasileira. Destrinchá-los todos aqui seria um exercício impraticável. Por essa razão, escolher alguns deles para tentar entender a dinâmica entre o local e o global e, por conseguinte, os processos de diferenciação, torna-se imprescindível. Mesmo que tente camuflar suas diferenças, uma sociedade vive, de fato, delas. Se o singular não se apresenta, o heterogêneo não se reproduz, mingua, morre. Dentro desse contexto, podemos nos apropriar das considerações de Gilberto Velho. Para o autor, tais diferenças “não estão acopladas ao campo socioeconômico, elas têm repercussões e estão associadas ao mundo simbólico, que se manifesta através da linguagem, código e discursos não redutíveis a variáveis externas” (VELHO, 1994, p. 22). A inserção em um determinado micro-mundo acontece pela diferenciação, pela variação. Seu valor político não pode ser apreendido em sua totalidade, mas sim essencializado em termos relacionais.

69

Conclusão

Uma das possíveis formas de ficar imune às influências de outras realidades locais seria permanecer indiferente às suas divergências e “estranhezas”. Mas, diante da globalização, tal tentativa não encontra ancoragem capaz de sustentá-la, pois os interesses encontram-se nos mesmos interstícios. A possibilidade de perder essa possível integridade, decorrente da perda de tal indiferença, não deve ser desconsiderada. Até porque o próprio espaço, inclusive o geográfico, não possibilita mais essa separação. Quando a violência urbana deixou ser um fenômeno exclusivo dos bairros periféricos e passou a fazer parte do cotidiano das famílias de classe média e

alta, o marginal, o infrator entrou na ordem do dia. A partir do momento em que suas ações passaram a perturbar o sossego de quem até então só que conhecia essa realidade das páginas dos jornais, um novo processo se estabeleceu: os setores da margem tornaram-se objetos de estudo, referenciais estéticos e até tema da campanha da fraternidade, o que lhes conferiu visibilidade.

Nesse sentido, os meios de comunicação de massa desempenham um papel cardeal. O jornalismo, em especial, costuma tematizar com frequência situações correlatas ao contexto de violência urbana, dando-lhes, entretanto, um tratamento descritivo. Noticia-se a troca de tiros entre policiais e traficantes, mas não se explicam as causas dessa tensão. Fala-se do assassinato de um travesti em uma movimentada avenida da cidade, mas não se explicam as razões de tal fenômeno. Assim o documentário funciona como um dispositivo no qual elucidar os motivos relacionados a um tema proposto ganha mais espaço para, em seguida, suscitar a capacidade interpretativa do espectador, uma vez que nesse tipo de filme se espera que o tema abordado receba um tratamento pautado mais pela reflexão do que pela descrição.

70

Tornar-se visível nem sempre se configura como uma estratégia eficaz para abandonar precárias condições de vida. O documentário pode até operar como um instrumento de mediação e de visibilidade de certos grupos sociais, mas a separação entre indivíduos dos mais diferentes contextos não cessará unicamente porque o global e local agora estão imbricados. A diferença que desperta o interesse de integrantes das “micro-comunidades” vizinhas lhes confere visibilidade, para além dos muros de morros e favelas, mas o descompasso na distribuição de saberes e poderes continuará a existir. Provavelmente por tempo indeterminado.

Referências bibliográficas

BAUMAN, Zygmunt. *Globalização: as conseqüências humanas*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1995.

CANCLINI, Néstor García. *A globalização imaginada*. São Paulo: Iluminuras, 2003.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2001.

_____. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: UFMG, 2003.

IANNI, Octavio. *Teorias da globalização*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

SCHOLLHAMMER, Karl Erik; HERSCHMANN, Micael. As cidades visíveis do Rio. In: *Lugar comum*. Rio de Janeiro: n° 1, março de 1997. p.11-19.

VELHO, Gilberto. *Individualismo e cultura: notas para uma antropologia da sociedade contemporânea*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1987.

_____. *Projeto e metamorfose*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.

Multiplicidade semiótica: o Real segundo uma perspectiva intuitivo-comunicacional

Gabriel Cid de Garcia

Bacharel em Filosofia IFCS/UFRJ, Mestrando do Programa de Pós-Graduação em Letras IL/UERJ.
Colaborador da Coordenação de Educação em Ciências do Museu de Astronomia
e Ciências Afins MAST/MCT

Resumo

A insuficiência de um pensamento calcado na idéia de remissão às formas universais se apresenta como problema em diversos domínios da ação humana, uma vez que estabelece a necessidade de uma mediação entre o homem e o Real que pressupõe uma assunção deste mesmo homem como exterior àquilo que o constitui. Este modo de pensar, porém, pode ser considerado um limite para a capacidade combinatória dos elementos semióticos do Real. Para explicitar uma relação do homem com a natureza que não tome a compreensão da linguagem como fator limitador, uma nova conceituação do ontológico se torna necessária, buscando a pluralidade das formas pelas quais se diz e se comunica o mundo.

Palavras-Chave: Semiótica; Real; Perspectiva intuitivo-comunicacional.

Abstract

The insufficiency of a thought based on the idea of remission to universal forms presents itself as a problem in several domains of human action, once it establishes the necessity of mediation between man and the Real which presupposes an assumption of this man as exterior to the very same thing that constitutes him. Nevertheless, this mode of thinking can be considered a limit to the combinatory capacity of the semiotic elements of the Real. In order to make explicit the relation between man and Nature that doesn't endorse a comprehension of language as a limitation, a new conceptualization of the ontological becomes necessary, in pursuit of the plurality of forms whereby the world is said and communicated.

Keywords: *Semiotics; Real; Intuitive-communicational perspective.*

I.

Em *2001: uma odisséia no espaço* (*2001: a space odyssey*, 1968), Stanley Kubrick traçou um panorama eficaz da história do homem desde sua aurora, apontando posteriormente problemas a partir da visualização de um estado de coisas que se configuraria em um tempo futuro não muito distante. Este tempo, ápice da Modernidade, é uma projeção exagerada e coerente dos ideais tradicionais da civilização Ocidental, sobretudo a crença na ciência ditada pelo apego à idéia de verdade e aos valores imutáveis. As espaçonaves, estações orbitais e principalmente o computador HAL-9000 são continuações específicas do osso que o homínido utiliza pela primeira vez em seu benefício, como um instrumento. Ao perceber que pode operar na natureza ações que se lhe aparecem como modos de subjugar-la e controlá-la, o homem se afasta e se acredita independente da natureza mesma que o constitui.

Segundo Gilles Deleuze, leitor de Michel Foucault, uma “época” não preexiste aos enunciados que a exprimem nem às visibilidades que a preenchem, não contém em si uma estrutura prévia capaz de defini-la como algo dado de antemão segundo um decalque de uma idéia. Tal o empreendimento da Modernidade, impossível de se construir sem a apropriação e o refinamento de idéias recorrentes das filosofias representacionais, apegadas às formas e imagens do pensamento. Uma vez adotada esta *démarche*, pode-se trabalhar de maneira efetiva com formas universais, generalizações às quais toda a extensão e seus constituintes particulares, singularidades, se reduziriam, moldando subjetividades e tornando-as cristalizadas, limitadas, estratificadas, à medida que se impõe uma direção reta do pensar e do agir, uma associação do Bem com o Verdadeiro.

É notável, a partir da segunda metade do século XX, uma profusão de correntes filosóficas que criticam, cada uma a seu modo, o ideal Ocidental de progresso decorrente de interpretações tradicionais do pensamento metafísico. Tal empreitada filosófica, que busca a problematização do próprio pensamento em face de uma história que se limitou a afastá-lo do mundo, reclama uma nova maneira de entender o pensamento e, portanto, a filosofia. Como afirma Alain Badiou (2003), o pensamento contemporâneo institui a passagem de uma filosofia orientada para a verdade a uma filosofia orientada para o sentido.

Desde a origem do discurso filosófico, este se caracteriza por uma linguagem objetiva e específica capaz de dizer certas coisas a respeito do mundo de um modo que não o da poesia e da mitologia, afastando-se de elementos subjetivos que imiscuiriam o discurso em um caos axiomático distinto de uma veracidade universal. Ainda que opere de formas distintas, é sempre em torno de um dizer que o pensamento se faz; é sempre a uma linguagem que se devem remeter suas condições e a partir dela que se tem a possibilidade de uma combinatória em seu alfabeto, propiciando arranjos variados de sentido que podem dar origem até aos poderosos engenhos que viriam a limitar esta efervescência criadora. O conhecimento, tal qual entendido na Modernidade, representado pelo binômio “sujeito x objeto”, vai ser questionado pela filosofia contemporânea. Não só a questão do conhecimento como toda a ontologia que vigora, com algumas diferenças de grau, desde Platão. Logo, a História da Filosofia se resume, até a contemporaneidade, pela necessidade da invenção de um transcendente que legitime um universal invariável. Por meio da formalização e da generalização de princípios, o pensamento pôde atribuir a si mesmo uma imagem, associada à instância transcendente que lhe representaria. Existiria uma forma de se compreender o mundo que não se limitasse a um discurso específico que se norteia pela idéia de verdade e representação? Em que termos se pode falar de uma forma própria de pensar, uma vez afastados os ditames metafísicos e transcendentos cujos decalques se têm pelo mundo que conhecemos?

Em um plano axiológico, a sociedade contemporânea pode ser caracterizada pelo afloramento de uma indiferenciação generalizada de valores, ou seja, uma sociedade que não vê diferença qualitativa nas formas de agir, de pensar, de criar, na qual os valores que historicamente foram produzidos se encontram todos nivelados, equiparados, uma vez que o individualismo e o valor de troca se estabelecem, majoritariamente, como única via valorativa. Esta característica de superfície da sociedade contemporânea é apenas o efeito do que ocorre em seu interior, um igual afloramento de uma multiplicidade de interesses e desejos onde a idéia de um sujeito do conhecimento, de um “eu” soberano operador de linguagem, dá lugar ao desconhecido que opera a consciência, ao sujeito descentralizado. No que se refere ao que pode ser dito sobre determinada coisa, o discurso se mostra vinculado ao desejo e ao poder. No entanto, o

que se manifesta é a produção histórica de um discurso que regula o falso e o verdadeiro segundo relações de poder especificamente instituídas.

Só há sujeito a partir de uma relação com o outro, com o mundo. O sujeito sempre está emaranhado em uma teia de comunicação, como destinatário, referente ou remetente. O saber pragmático formalizador, por meio das instituições, procura legitimar certas regras que limitam, de forma direta ou indireta, o aspecto potente da comunicação, o funcionamento livre e a ação da sociedade, estabelecendo uma clivagem. Este estado de coisas atual pode ser visto como reflexo de uma crise no pensamento Ocidental, uma crise de fundamentos cuja origem remonta à Antigüidade e começa a se consolidar a partir do século XVII com a aurora da ciência moderna. Enquanto a ciência clássica buscava certezas com o intuito de se aproximar cada vez mais de uma lei universal, da mente de Deus, a ciência contemporânea se confronta com a incerteza, a dúvida, a imprevisibilidade.

Percebeu-se no e a partir do século XX, uma falência dos modos tradicionais de pensamento, aqueles associados à busca de verdades imutáveis e ideais, e que colocam o homem como sujeito de seu agir. Com as crescentes descobertas no campo da astronomia moderna, o homem passa a não mais tomar como centrais as formas de concepção ideais acerca do mundo, do Universo, mas passa a privilegiar a inter-relação, as conexões entre as diversas áreas da ação humana de modo a compreender o mundo de maneira mais própria, na esteira do que Nietzsche deixara entrever: quanto mais emoção se coloca em alguma coisa, mais objetivamente a compreendemos. Eis a revolução copernicana do pensamento contemporâneo.

Não é mais necessário um princípio determinista para entender os fenômenos naturais. O conhecimento científico, sendo uma forma de apreender a natureza traduzindo sua coerência, partindo de hipóteses e experimentações para se chegar a uma conclusão acerca de determinado fenômeno, é também uma forma de comunicação que pressupõe uma linguagem, um diálogo cujos participantes são o processo natural e a hipótese teórica para explicar o processo. O pensamento que outrora ofereceu bases para o conhecimento científico está em crise. Antes, buscava-se a certeza, um fundamento que garantisse o pensamento e o conhecimento, seja Deus, o Cogito, a Razão Pura. Como atesta Martins:

A ciência moderna surgiu de uma dupla exigência: origina-se, decerto, da necessidade de experimentação, rompendo assim com a ciência medieval; porém, esta experimentação é exigida em nome de um princípio oriundo tanto do platonismo quanto do aristotelismo: a busca dos universais. Pois o empirismo, assim como o pragmatismo, busca, na cientificidade, alcançar conhecimentos verdadeiros, verdades “comprovadamente” universais. A idéia da ciência traz em seu bojo a idéia correlata de uma redução do real a um duplo que descreva seus princípios essenciais, de tal modo que não mais precisemos do real, nos bastando as leis apreendidas, a experiência laboratorial, para, por elas, manipular o porvir. A idéia, portanto, de que a razão (ou seus correlatos: o entendimento, o intelecto, a mente, etc.) se encontra acima da natureza, fora desta, separável do mundo que ela observa e manipula. (1999, p. 5)

A ciência (tendo como alicerce a experiência e como preceito a ordem), o determinismo e o mecanicismo, se encontram num momento de renovação que se confunde com o próprio momento de renovação do pensamento. O “Princípio da Incerteza” de Heisenberg diz ser impossível afirmar que exista, em um nível subatômico, matéria em lugares definidos do espaço. O que existem são as “tendências a existir”, e os eventos têm igualmente “tendências de ocorrer”. As partículas, sendo ao mesmo ondas, não têm mais significado separadas de sua atual forma dinâmica. A física quântica, desta forma, sugere um campo de intensidades no qual a imanência se faz visível.

76

Em movimento análogo, ao longo da história da Filosofia, percebe-se uma necessidade de argumentação que pode ser associada a uma tentativa de fuga de uma parcialidade tida como nociva, nomádica, não cessando de remetê-la a premissas superiores, legitimando assim proposições que efetuam uma dominação pela linguagem. Portanto, vê-se que a cisão moderna entre o sujeito e o mundo, ilustrada na separação gnosiológica de um sujeito cognoscente e um objeto cognoscível, não tem lugar no materialismo radical proposto por determinadas filosofias contemporâneas. As relações tornam-se exteriores aos seus termos, já que a multiplicidade do Real nunca pode ser reduzida aos termos e nem pode ser simplificada no discurso predicativo, a não ser se tomada como instrumento e, portanto, parcial de acesso ao Real. Cabe ao homem investigar que tipo de relações pode estabelecer com a linguagem para pensar a possibilidade de uma comunicação diferencial e um conhecimento da natureza que se admita não-absoluto. Tal questão é, em essência, um problema ético.

II.

O diretor americano de cinema Stanley Kubrick certa vez pensou:

O fato mais terrível que diz respeito ao Universo não é ele ser hostil, mas indiferente. Mas se conseguirmos lidar com esta indiferença, então nossa existência como espécie pode adquirir um significado genuíno. Não importa quão vasta seja a escuridão, devemos suprir nossa própria luz. (Cf. *The Kubrick Site*, disponível em: <http://www.kubrick.com>)

Com estas palavras e com seu sentido, Kubrick faz visível toda a tragicidade astronômica na qual o homem se insere. Tal tragicidade é, sobretudo, astronômica, uma vez que seus problemas tornam-se o aparecer, o vir à luz, e a atribuição de nomes, o nomear, isolando qualquer referência à Astronomia que se deixe enquadrar em um sentido geral ou consensual de um vocabulário científico. O problema do perspectivismo é trazido para o seio do conhecimento objetivo tradicional, para o seio da ciência, sendo suas implicações concernentes às mais variadas instâncias da ação humana, que podem ser exemplificadas a partir da arte, onde a arte moderna surgiria, no exemplo da pintura, com a característica da ausência de centro ou convergência, ilustrando o mesmo movimento que exemplificamos com a Astronomia. Como sugere Deleuze, numa análise sobre a arte moderna:

77

Não basta multiplicar as perspectivas para fazer perspectivismo. É preciso que a cada perspectiva ou ponto de vista corresponda uma obra autônoma, dotada de um sentido suficiente: o que conta é a divergência das séries, o descentramento dos círculos, o “monstro”. (1988, p. 139)

Somente com a teoria do *umwelt*, de Jakob Von Uexküll, a problemática do perspectivismo ganharia tonalidade biológica e comunicacional. Uexküll, partindo da idéia de que toda espécie viva possui maneiras próprias de perceber o Universo e nele operar, elabora uma teoria que associa a perspectiva à informação. O *umwelt*, ou “universo subjetivo”, é definido pelas capacidades específicas ditadas pela evolução orgânica da espécie. Todo o contato com a realidade vai ser definido por atributos selecionados de modo a tornar a vida possível em dado ambiente. O movimento de adequação leva em conta as condições ambientais e a interseção delas com os integrantes de uma espécie determinada. Tal interseção é o *umwelt* da espécie, seu segmento ambiental.

O ser humano dispõe de um *umwelt* complexo, comparado ao do carrapato, por exemplo (DELEUZE, 2000, p.156). ¹ Segundo Uexküll, isto se dá devido às condições que a evolução impõe a um ser vivo a partir de sua

percepção do mundo, onde ele poderá refinar seu universo subjetivo à medida que evolui para um ser mais complexo. O crescimento da complexidade vai caracterizar uma extensão perceptual que possibilita a formação de determinadas estruturas do organismo capazes de detectar certos aspectos do mundo antes não perceptíveis. Podemos detectar, no âmbito da realidade, a complexidade que antes não poderíamos devido às limitações perceptuais.

O entendimento da relação entre a realidade e o ser humano se dará antes por um mapeamento dos sistemas de signos do que por uma decodificação, o que seria impossível. Tal mapeamento se constitui de ficções desenvolvidas de modo a possibilitar a sobrevivência. É o que pensou o alemão Hans Vaihinger, inaugurando assim o Ficcionalismo. Toda espécie viva precisa conhecer a realidade para poder sobreviver, captando seus signos e traduzindo-os em uma representação metafórica que deveria condizer com a realidade, engendrando também estratégias comunicacionais em sua estrutura físico-biológica e social. Se a ficção se mostra eficiente e coerente, será doravante internalizada, possibilitando um mapeamento sistêmico entre espécie viva e sua realidade imediata (VIEIRA, 1993, p. 36).² Teríamos uma semiose no próprio âmbito da relação do homem com a natureza, já que o sentido é o que nos é dado a conhecer e construir, e não a verdade imutável de uma realidade absoluta.

78

Somente por meio da criação de conceitos, de concepções imaginárias, é possível conhecer algo de maneira própria. Não há no mundo identidade, igualdade entre termos, mas sim diferença, anisomorfia. Pensar o mundo a partir de instâncias transcendentais, identidades, fundamentos ou certezas, seria simplificar o que a Natureza comunica. Buscar os bons elementos fictícios da linguagem é assumir ao máximo a perspectiva humana, levando em conta seu complexo sistema perceptual de modo a conhecer o Universo em todas as suas nuances comunicáveis, permitindo uma existência ética à medida que se valoriza a criação, encontrando assim novas formas plurais de vida e racionalidade. É Deleuze quem radicaliza a questão da ficção ao não estabelecer uma diferença de natureza entre pensar e criar ficções. Para o pensador, a filosofia é uma criação de conceitos e, no que é criação de conceitos, ela evidencia sua natureza estética, poética, uma vez que trabalha com o que é dito e seu sentido, um duplo-movimento, pensamento/conhecimento e criação.

Adotando a definição de filosofia de Deleuze e Guattari, sendo esta a arte de criar conceitos, pode-se estabelecer uma relação diferencial com a linguagem, à medida que ela permite entender a filosofia não como uma história de grandes descobertas do pensamento, mas inserindo-a no próprio movimento do pensamento como um ato, contrariando as formas tradicionais de interpretação e análise lógico-formais de textos e narrativas. A partir de um ímpeto que nos força a pensar, é possível fazer a reapropriação de um conceito de um filósofo imprimindo-o um novo sentido, com nuances específicas e móveis. É por isso que a filosofia, com Deleuze, reclama um novo método, uma tentativa ousada e não menos rigorosa para se pensar de outra forma, que terá, portanto, na e a partir da comunicação, seu meio de fluxo evidenciado, problematizado.

Um viés específico para compreender esta forma de pensar pode ser depreendido desta passagem na qual Deleuze escreve sobre os signos:

O signo compreende a heterogeneidade, pelo menos de três maneiras: em primeiro lugar, no objeto que o emite ou que é seu portador e que apresenta necessariamente uma diferença de nível, como duas contrastantes ordens de grandeza ou de realidade entre as quais o signo fulgura; por outro lado, em si mesmo, porque o signo envolve um outro “objeto” nos limites do objeto portador e encarna uma potência da natureza ou do espírito (Idéia); finalmente, na resposta que ele solicita, não havendo “semelhança” entre o movimento da resposta e o do signo. (1988, p. 73)

79

Para exemplificar os estágios desta heterogeneidade, Deleuze trata da questão do professor de natação que, para fazer com que o aluno aprenda, comunica aos alunos movimentos didáticos, simulando o ato de nadar. O aluno só vai aprender quando, em conjugação com a onda, seu corpo “encarnar” aqueles movimentos, até então semióticos, captados no professor, e aperfeiçoá-los por meio da repetição. Os signos comunicados pelo professor que o aluno internalizou, signos da onda ou de uma devir-onda do nadador, serão úteis na medida em que se desenvolverem no campo do heterogêneo, em assonância não com o Mesmo, mas com o outro: no caso, corpo e onda que, de um gesto a outro, carrega a repetição por meio da incessante constituição de diferenças, novidades, diferença e repetição engendrados pelo ato comunicacional: corpo – onda – gestos, um agenciamento em fluxo contínuo que constrói um espaço de encontro de signos.

Podemos dizer que todo o Real e toda a realidade são macro-espacos de troca e de encontro entre signos, o que entendemos aqui como uma teia de comunicação. Toda ontologia gera, por meio de seu alfabeto específico, uma combinatória de sentidos ditada pelo encontro casual de signos num espaço determinado. Deleuze considera os signos como os verdadeiros elementos de teatro, e no teatro do Real, eles testemunham potências que agem sob palavras, gestos, personagens e objetos representados em cena. O modo de pensamento tradicional do Ocidente só tem feito limitar a capacidade combinatória dos elementos semióticos do Real por privilegiar o conhecimento lógico-formal dentre as infinitas possibilidades em cena. A concepção legalista da ontologia, a idéia de leis que seriam *a priori* na natureza, é ela mesma criação humana, espelho, decalque, uma tentativa de compreensão do Real a partir de uma imagem do pensamento que prefiguraria uma identidade. A linguagem, neste sentido, surge como mediadora entre homem e mundo e vai manter este sentido cristalizado, inserindo o homem no domínio da representação e relegando ao pensamento uma função limitadora e cruel.

80

É possível delinear um movimento de pensamento na História que se distancie desta perspectiva, de um assujeitamento, e dê voz às singularidades que, por sua vez, comportam lugares diferenciais de sujeito. À medida que se confere ao múltiplo uma consistência e um estatuto ontológicos, é possível perceber a história não segundo um tempo em escalas de sucessão, tal qual o discurso moderno, mas a partir de uma virtualidade inesgotável que se atualiza a cada instante, criando condições de visibilidade e lugares de enunciação que se caracterizam menos por uma função imperativa e centralizadora da linguagem, do que por uma função criativa, uma transversalidade que corta o próprio campo da linguagem, o que Foucault chamou de enunciado, ampliando o sentido desta palavra para opô-la às significações e às frases, que apenas limitariam a força de uma expressão.

Sendo as relações de forças que definem o campo de ação do homem, sempre impulsionadas a partir de um lugar para além das formas de exterioridade, não se pode pensar em um lugar de origem para as formações históricas ou para a própria idéia de verdade, já que estas têm sua gênese ainda no espaço das formas que apenas relacionam e gerenciam o ver e o falar, ordenam o discurso, ao passo que o pensamento pertence a um “de-

fora”, a um não-lugar a partir do qual se refaz sempre em *intermezzo* como exercício intempestivo da gênese incessante do pensar.

Se toda multiplicidade é, desta forma, heterogênea, ela coloca em relação elementos de diversas ordens. A segmentação tradicional de domínios compartimentados, bem delineados, perde seus contornos quando se começa a entender as relações do Real como rizomáticas, conectivas. Representar algo seria uma característica redutora do campo da reconhecimento. Para Wittgenstein (em sua primeira fase, do *Tractatus logico-philosophicus*), a verdade última e o limite da filosofia encontram-se na linguagem, uma vez que ela só pode ser encontrada, segundo ele, sob a forma lógica. Separando de tal modo o que seria próprio ao exercício filosófico e o que seria de uma outra ordem, da ordem do empírico, Wittgenstein deixa transparecer o que seria o problema real do pensamento: o que concerne ao acaso, à vida, ao movente, é incompatível com a lógica, não tem suas condições e funcionamento atrelados à lógica e, portanto, devem ser pensados de outra maneira, reinventando uma concepção de filosofia e pensamento livres de correntes e ferrolhos lógico-formais e analíticos.

81

Extraír das palavras e da língua os enunciados que exprimem sentidos sempre moventes e tocam diversas instâncias do Real é a tarefa da linguagem que não se confunde com a do primeiro Wittgenstein. Um conjunto de palavras ou conceitos não tem por missão imitar, representar o mundo, mas em núpcias com o mundo, em sendo multiplicidade, agenciamento de linhas de fuga, efetuar com o mundo um movimento que acompanha o devir e estabelece outras linhas de territorialização (o movimento de fixar um sentido no tempo) e desterritorialização (a mudança deste sentido no tempo), sempre em um processo contínuo de atualização. Antes da representação, da reconhecimento, um processo que conecta os domínios da expressão (as palavras, os enunciados, os conceitos) e do Real (as coisas, a Natureza) por meio da invenção de formas que são infinitas posto que devém sempre outras. O problema se mostra como uma práxis, visto que o que interessa são as práticas expressivas, as linhas, as multiplicidades que se engendram no Real, e não a natureza da expressão e sua forma a priori, o que seria um falso problema. É neste sentido que Deleuze e Guattari, em *Mil Platôs*, ampliam o conceito de pragmática, torcem esta palavra até criar um novo conceito que exprime a necessidade de se pensar a linguagem em

assonância com os agenciamentos que a compõem e, por conseguinte, a limitam ou a libertam.

Deleuze e Guattari estão interessados não nos significados, no que uma coisa é ou na natureza da linguagem, mas no que cada coisa exprime em casos específicos e sempre moventes. Segundo Almeida, esta diferença ontológica no tratamento da linguagem pode ser explicitada por meio da distinção conceitual entre “linguageiro” e “lingüístico” na obra de Deleuze e Guattari:

A busca de uma nova conceituação do ontológico renova a compreensão filosófica de tal modo que languageiro e lingüístico tornam-se termos não intercambiáveis: o primeiro tenta compreender a linguagem como algo imerso em um campo de multiplicidades, de diferenças e intensidades, fecundando assim, uma teoria de base não-lingüística (e não significante) da linguagem; ao passo que o segundo participa da rede temática que toma categorias abstratas como suficientes, fazendo delas a medida de um real significante. (ALMEIDA, 2003, p. 90) ³

Sendo uma potência da natureza, uma idéia só é efetuada por meio de um ou mais signos (DELEUZE, 2004, p. 83). Estes, por conseguinte, são imagens, e existe uma troca mútua entre domínios como o cinema, a ciência e a filosofia, troca que flexiona as imagens, as funções e os conceitos. Para Deleuze, no próprio conceito existe uma relação com a imagem, assim como na imagem uma relação com o conceito. Qualquer traçado que conecte os domínios para extrair daí uma questão, fazer visível uma instância problematizadora, estará efetuando uma idéia. Tal efetuação, na superfície, exprime o acontecimento – por exemplo: uma cena de um filme –, o sentido de uma função científica, o sentido de um conceito filosófico. Em um nível micro, em profundidade, esta efetuação é impulsionada por signos. O que faz com que o cinema tenha sido problematizado por Deleuze é o fato de ele oferecer uma possibilidade de se colocar em contato signos próprios que, a partir de sua criação, com o cinema, já não fazem parte exclusivamente deste domínio, mas de lugares diversos, podendo entrar em relação com funções e conceitos, uma vez que, no cinema, as imagens são os próprios signos e estes são imagens consideradas na perspectiva de sua composição. O mundo, portanto, em sua conectividade movente, evidencia sua ontologia cinematográfica propiciada pela multiplicidade semiótica que não prioriza significados, predicados que cristalizam, colocam entre parênteses o movimento, inoculando qualquer capacidade de modificação e, portanto, criação.

III.

Afirmar uma consistência ontológica para a multiplicidade que se desvela com a crise dos valores modernos é a tarefa da pós-modernidade que vem sendo ensaiada de formas diversas como com a filosofia, o cinema e a literatura contemporâneas, buscando, cada uma com sua particularidade, os pressupostos de uma ontologia não-metafísica. Nossa época, portanto, clama por uma indissociação essencial entre a filosofia e a poesia, a filosofia e a arte, como formas de discurso historicamente instituídas. Se não existe uma via de acesso ideal para o Real, se a linguagem é entendida como um campo de diferenças e não mais o lugar de regras e identidades fixas, se não há um conhecimento da Natureza que se admita absoluto, então não há, em essência, separação entre as formas pelas quais se diz e se comunica o mundo.

83

A própria sociedade de hoje não se resume aos pressupostos da unidade e da soberania, muito menos o sujeito pode ser situado em conceitos transcendentalistas e idealistas. A subjetividade se descobre estranha, monstruosa, justo por refletir este limiar entre o humano e não-humano, entre algo que pode ser definido, catalogado, e uma coisa nenhuma: o próprio limiar, o simulacro, um conceito que Deleuze resgata da filosofia clássica. Para o platonismo, a idéia é o modelo e o ser originário. O mundo sensível é somente cópia deste original. Ao invés de ensaiar uma tentativa de igualar-se ao modelo, Deleuze afirma a cópia desregrada, o simulacro, o mundo sensível, o mundo das aparências, enquanto o que se tem tradicionalmente como mundo verdadeiro seria um mundo acrescentado, tardio. No lugar da semelhança com o ideal, o esforço se insere na tentativa de pensar a diferença tal como se dá na multiplicidade das cópias.

Em que poderíamos reconhecer algo que é de início irreconhecível? Como pensar algo que ainda não se deu, algo em potência, algo como as subjetividades do porvir decorrentes das anomalias do presente? Esta domesticação do pensamento operada por toda uma relação de poder ao longo da história acabou por engendrar na malha social convenções arbitrárias caracterizadas pelas relações habituais que se tem com o mundo e que tornam o mundo tolerável. Tais clichês subordinam os interesses à obediência, a um automatismo, no qual o sujeito se vê proferindo respostas

prontas, automáticas, para situações que, por mais semelhantes que sejam a outra situação de outro tempo, não deixam de ser singulares, pura emissão de singularidade, novidade ocultada pela aparência do semelhante, do Mesmo, pela forma do semelhante interiorizada. Pensar o irreconhecível é traçar as linhas por meio das quais ele se faz visível, se anuncia, é antevisto, onde o novo pode surgir a partir do esgotamento do possível, da fuga ao que já é destarte reconhecido.

Enquanto um reconhecimento tem o poder de julgar uma dada realidade, um encontro tem como característica o que Deleuze chamou de roubo. Este roubo se caracteriza menos por uma remissão às formas significantes do que pela atenção ao movimento intensivo do devir, pelas relações e núpcias que se dão entre as diversas dimensões do Real, sempre entre-dois, sempre um duplo-roubo, um comensalismo, seja de uma vespa e uma orquídea ou de uma idéia a um atributo. Tendo o roubo como propriedade, uma ética dos encontros não seria separável de uma estética, ao passo que efetuaria na vida mesma uma criação de resistência às significações dominantes, uma perspectiva intuitivo-comunicacional que possibilita um modo de vida inédito que escapa às formalizações e ao reconhecimento: criação de novas possibilidades de vida a partir de regras facultativas e não codificadas, que fujam criativamente às formas determinadas do poder, do dizer e do ver: uma nova idéia de comunicação. Tal seria uma atitude ético-estética, que entenderia a comunicação em associação com formas de subjetivação que não se direcionam a um sujeito dotado de interioridade e identidade, revelando apenas subjetividades que são produzidas a cada momento, expressando o caráter incessantemente novo de sua própria *poiésis*, produção.

A relação do homem com a Natureza não teria na linguagem um fator limitador, uma vez livre de ideologias que buscam representar a realidade, buscando atingir uma dimensão intransitiva da linguagem e possibilitar uma relação com o mundo que não se diferencia da criação artística, quando toda a comunicação for entendida como própria criação, acesso e apropriação da multiplicidade de signos que nos perpassa. Ainda que se esteja recriando ou resgatando ordens de discurso características de determinada história, narrativa ou subjetividade, o homem estará, sobretudo, criando, visto que, no presente vivo a partir do qual ele “fala”, o que se ouve é sempre novidade, pois a recepção é sempre inédita, a impostação e a entonação são

sempre outras, as formas de expressão são diferentes e, no limite, o timbre de sua voz é único, parte de seu desenvolvimento físico-biológico singular, ditado por uma história singular. Neste caso, a novidade que o indivíduo pronuncia faz parte de um movimento intrínseco à sua gênese físico-biológica, de um movimento o qual denominamos “noveamento”, que precisa, para ser autêntico, de uma reflexão ética acerca dos valores que se criam no ato enunciativo, onde o que se aproximar do atemporal deve ser privilegiado, quando os suportes para que este intempestivo se dê se considerem sempre como transitórios, dotados de potências moventes, interpenetráveis, respeitando a própria maleabilidade intensiva da imanência.

O cinema que, segundo Deleuze, com o pós-guerra, efetuou a quebra do modelo narrativo para instaurar uma certa concepção de tempo que não deixa se subordinar ao movimento, pode ser considerado um operador do pensamento, criador de afetos e sentidos que condenam a narração como instância transitiva por excelência. A partir de movimentos específicos como a *nouvelle vague* francesa, o neo-realismo italiano e o cinema novo, a narração passa a ser consequência indireta do movimento justo por revelar uma certa disposição diante do mundo que não é a da atribuição de um predicado a alguém ou alguma coisa, mas evidenciação de um tempo puro, um tempo fora dos ponteiros dos relógios, fora dos gonzos, que não muda sem mudar, a cada instante, sua natureza, assim como apresenta a incapacidade da ação de seus personagens diante de situações que os ultrapassa. Este tempo aberto, em sendo um hiato, é transformação, virtualidade. Para Deleuze, Hitchcock é o diretor que se encontra no momento de inauguração da Modernidade no cinema, por enquadrar a ação e, por conseguinte, a comunicação, em uma teia de relações que configuram em verdadeiros atos simbólicos, ditados pelos movimentos e enquadramentos que já não estão a favor da narrativa, como no cinema clássico, mas antes, são relações mentais que possibilitam a ação e o movimento, um todo movente em uma malha de tempo puro. O exemplo retirado de uma análise de uma cena do filme “Os Pássaros” ajuda a exemplificar esta concepção ontológica movente:

Que se considere o movimento da água, o de um pássaro ao longe e o de um personagem num barco: eles se confundem em uma percepção única, um todo tranqüilo da natureza humanizada. Mas eis que o pássaro, uma gaivota comum, avança e vem ferir a pessoa: os três fluxos se dividem e tornam-se exteriores uns

aos outros. O todo se formará de novo, mas terá mudado: terá se tornado a consciência única ou a percepção de um todo dos pássaros, afirmando uma natureza inteiramente passarificada, voltada contra o homem, numa espera infinita. (DELEUZE, 1985, p. 32-33)

Neste cenário quase distópico, de certezas maleáveis, o próximo passo propriamente evolutivo se encontra notadamente no terreno ético-estético, acompanhando o próprio movimento cosmológico, visto que a Natureza não carece de autonomia, um diferenciar-se incessante, sempre renovando seus nomes, sua linguagem, sua poética. A perspectiva intuitivo-comunicacional do pensamento, no lugar de uma perspectiva indutiva, representativa, aponta para uma nova linguagem que dê conta das inter-relações entre os diferentes saberes e que busque formas menos centralizadoras e absolutizantes de comunicação com a natureza, tendo a diferença como princípio de uma nova epistemologia que não atue por reconhecimento, representação, mas pela criação. É preciso, para tal, que sejam traçadas, em todos os âmbitos da ação humana, as linhas que apontam para uma compreensão própria da natureza a partir de um olhar diferenciado sobre o fazer filosófico, questionando a possibilidade de um conhecimento que se admitisse absoluto a fim de explicitar novos modos de existência, insurgência de devires-outros, bem como fazer visível o desdobramento ético-estético decorrente desta forma de pensar e existir a-histórica, onde o próprio homem se desterritorializa e se (re)constitui, em um movimento ontológico-poético, como a criança-estrela do final de *2001*, o homem do porvir.

86

Referências bibliográficas:

ALMEIDA, Júlia. *Estudos deleuzeanos da linguagem*. Campinas: Editora da Unicamp, 2003.

BADIOU, Alain. *Infinite thought: truth and the return of philosophy*. London; New York: Continuum, 2003.

DELEUZE, Gilles. *Cinema 1: a imagem-movimento*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985.

_____. *Cinema 2: a imagem-tempo*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1990.

_____. *Diferença e repetição*. Rio de Janeiro: Graal, 1988.

_____. *Conversações*. São Paulo: Editora 34, 2004.

_____. *Crítica e clínica*. São Paulo: Editora 34, 1997.

_____. *A dobra ou Leibniz e o barroco*. Campinas: Papyrus Editora, 2000.

_____. *Foucault*. Lisboa: Vega, 1998.

_____; PARNET, Claire. *Diálogos*. São Paulo: Escuta, 1998.

_____; GUATTARI, Félix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. São Paulo: Editora 34, 1997.

FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*. São Paulo: Edições Loyola, 1996.

KUBRICK, Stanley. *The Kubrick site*. Disponível em:
<<http://www.kubrick.com>>

LYOTARD, Jean François. *A condição pós-moderna*. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 2002.

87

MARTINS, André. *Le réel et l'illusion. Pour une ontologie non métaphysique*. Lille: ANRT (tese de Doutorado em Filosofia pela Université de Nice, França, 1995), 1996.

_____. A função da linguagem e o estatuto da filosofia segundo Wittgenstein e Heidegger. In: *Revista Ethica*, v.5, n.2. Rio de Janeiro: Programa de Pós-Graduação em Filosofia da Universidade Gama Filho, 1998, p. 41-58.

_____. Novos paradigmas e saúde. In *Physis: Revista de Saúde Coletiva*, v.9, n.1. Rio de Janeiro: IMS/EdUERJ, 1999.

_____. Por um novo paradigma ontológico-comunicacional para as Humanidades. In: *Revista FASE*, número especial.

PLATÃO. *Complete Works*. Editado por John M. Cooper / D.S. Hutchinson. Indianápolis / Cambridge, Hackett Publishing Company.

PRIGOGINE, Ilya; STENGERS, Isabelle. *A nova aliança*. Brasília: Editora UnB, 1991.

RIBEIRO, Fernando José Fagundes. *A comunicação extra-código*. Tese de Doutorado. Rio de Janeiro: Escola de Comunicação/UFRJ, 1996.

ROSSET, Clément. *Antinatureza: elementos para uma filosofia trágica*. Rio de Janeiro: Espaço e tempo, 1989.

UEXKÜLL, Thore Von. *A teoria do umwelt de Jakob Von Uexküll*. São Paulo: Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica da PUC-SP.

VAIHINGER, Hans. *The philosophy of "as if": a system of the theoretical, practical, and religious fictions of mankind*. New York; London: Routledge, 2000.

VIEIRA, Jorge A. "O Universo complexo", in *Perspicillum*, n.1, v.7, p. 36. Rio de Janeiro: Museu de Astronomia e Ciências Afins, 1993.

Notas

¹ Informações mais detalhadas foram retiradas do texto "A teoria do Umwelt de Jakob Von Uexküll", de Thore Von Uexküll, traduzido por Eduardo Fernandes Araújo e publicado pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica da PUC-SP.

² Para um aprofundamento no ficcionalismo, "The philosophy of 'as if': a system of the theoretical, practical, and religious fictions of mankind", de Hand Vaihinger.

³ Este livro aprofunda as relações específicas da filosofia de Deleuze e Guattari com a lingüística.

A presença do som: proposta para uma investigação material da experiência sonora no cinema

José Cláudio Siqueira Castanheira

Graduado em cinema pela Universidade Federal Fluminense – UFF.

É músico, autor de trilhas sonoras de cinema
e responsável pela edição de áudio de filmes e programas de TV

Resumo

Este trabalho busca uma aproximação entre o estudo das materialidades e a fenomenologia no que toca a experiência do cinema. Partindo de alguns conceitos como a redução fenomenológica de Husserl e a escuta reduzida proposta por Pierre Schaeffer, pretendo investigar a importância do som na afetação do corpo imerso no dispositivo cinematográfico. Procuo definir alguns horizontes no campo do estudo do som nesse diálogo entre as duas teorias.

Palavras-chave: Materialidades; Fenomenologia; Cinema; Som.

Abstract

This work searches an approximation between Materialities and Phenomenology studies in what it concerns to cinema experience. From some concepts as Husserl's phenomenological reduction and reduced listening proposed by Pierre Schaeffer, I intend to investigate the importance of sound in the affectation of the immersed body in the cinematographic apparatus. I look for to define some horizons in the field of sound studies in this dialog between the two theories.

Keywords: Materialities; Phenomenology; Cinema; Sound.

Introdução

O surgimento das tecnologias de registro de som, no final do século XIX, possibilitou um conjunto maior de mudanças na percepção que o homem tem da realidade. Com a fotografia, o fonógrafo e, um pouco mais tarde, o cinema, o mundo experimenta outras formas de ver e ouvir. Esses processos de “apreensão do mundo” não são estanques, eles continuam a modificar-se. Avanços tecnológicos na área de gravação e reprodução do som em dois momentos distintos – um primeiro momento seria próximo ao final da Segunda Grande Guerra, com o desenvolvimento da gravação magnética; e um segundo momento seria o de sofisticação da indústria fonográfica e cinematográfica nas décadas de 70 e 80 – deram ao som um papel bem mais complexo do que simplesmente “registrar a voz dos mortos”, como pretendia Thomas Edison: “Não há dúvida que eu serei capaz de armazenar e reproduzir automaticamente, em qualquer tempo futuro, a voz humana perfeitamente.” (EDISON *apud* GITELMAN, 1999, p. 2)

O cinema, que para Benjamin (1994) e Kracauer (1997) é um exemplo das mudanças nas maneiras de lidar com um novo modelo de sociedade, é outro tipo de tecnologia de inscrição que, por trabalhar com rupturas de tempo e espaço narrativo, torna-se um dos símbolos da modernidade.

90

Este trabalho parte do pressuposto de que o desenvolvimento de tecnologias de inscrição e modelagem sonora em seu acoplamento a um dispositivo imersivo contribuíram para uma alteração ainda mais radical no regime de cognição. De fato, o som, por não prender-se a objetos previamente dados à visão e por um maior poder de espacialização é capaz de criar um caráter de genuinidade da experiência cinematográfica que não seria possível apenas com a imagem.

Devemos pensar de que forma o som se nos apresenta aos sentidos e como nosso corpo é afetado, independente de um caráter interpretativo. Para isso pretendo mostrar como alguns conceitos herdados da fenomenologia transcendental de Husserl (2001; 2002), como a redução *eidética*, foram apropriados para designar um objeto sonoro, imanente e pleno de sentidos. Esse objeto sonoro, pensado por Pierre Schaeffer (1966) na efervescência do surgimento de novas tecnologias e movimentos musicais de vanguarda, é levado para o campo do discurso cinematográfico por Michel Chion (1994) e sua idéia de contrato audiovisual. Penso ainda como

o conceito de paisagem sonora e eventos sonoros, utilizados por Murray Schafer (1997), podem nos ajudar a compreender a efetivação de uma nova escuta do mundo.

Fenomenologia do som

Nos anos 50, quando a tecnologia eletrônica já dispunha de certo desenvolvimento e, com a contribuição de artistas de áreas como a música e o cinema, era encarada como uma possibilidade de criação artística para além do seu viés estritamente científico, Pierre Schaeffer e outros músicos de vanguarda passaram a encarar o *objeto sonoro* como dotado de sentidos em si mesmo. A música deveria dispor do som de uma maneira mais abrangente e não ficar condicionada a uma linguagem abstrata, uma escrita que não traduzia a real experiência do ouvir. Para isso se valem do conceito de redução fenomenológica de Husserl.

Para o filósofo (2001; 2002), a consciência é uma atividade formada por vários atos como: percepção, imaginação, especulação, paixão, etc. (*noesis*). A peculiaridade dessa consciência seria atribuir significado às coisas exteriores. Ela é estruturada pela intencionalidade. A redução fenomenológica – uma combinação da redução *eidética* com a redução transcendental do sujeito – levaria o objeto (*noema*) a ser investigado a partir das diversas apreensões conscientes possíveis sobre o mesmo. Como cada consciência permite infinitas apreensões a partir de diferentes atos, infinitas serão as leituras possíveis. O *eidós* estaria próximo do “sentido ideal” do objeto, de sua essência produzida pela atividade da consciência.

A tese natural do mundo, em que os objetos existem espontaneamente, tais como se os vê, independentes do sujeito, é encarada como confusa e problemática por Husserl (2001; 2002). Devemos pensá-los sempre como mediados pelas diferentes *noesis*. Para o naturalismo, uma vez que a consciência é condicionada diretamente pelas coisas exteriores, não há espaço para múltiplas explicações das mesmas. Reside aí uma espécie de psicologismo que anula a dualidade ou a diferença entre sujeito e objeto, afirmando que a única realidade é a natureza. Já o olhar fenomenológico de Husserl, abre múltiplas possibilidades de especulação acerca do mundo.

A escuta reduzida, defendida por Schaeffer, privilegiaria as características intrínsecas desse objeto sonoro, descartando abstrações

conduzidas por um discurso musical. Um som de piano não é igual a outro som de piano. Há que se perceber em que situações esse piano foi gravado, a ambiência, a afinação, o estado de conservação das cordas, das teclas, etc. Esses elementos, por si só, multiplicam as possíveis significações desse som. Uma partitura escrita de uma peça para piano não é capaz de nos apresentar a experiência sensorial a que vamos ser submetidos. Ela é por demais simplificadora. O som passa a desempenhar um papel mais complexo quando, a partir dessa nova escuta, criam-se significados baseados em suas características físicas e em como esses fenômenos se nos apresentam à consciência, não em uma sintaxe convencional como a escrita musical. Essa *acusmatização* tenta isolar o *objeto sonoro* de suas possíveis causas, tentando apropriar-se dele por suas próprias características, sua imanência.

O conceito de *acusmatização* surgiu na Grécia antiga, quando Pitágoras fazia com seus alunos o ouvissem por detrás de uma cortina, com a intenção de reforçar a importância do que era dito. Essa desvinculação do som de sua fonte de origem, no caso Pitágoras, fez com que seus alunos passassem a ser chamados de *acusmáticos*.

92

Com o desenvolvimento da tecnologia de áudio, o ente produtor da vibração sonora passa a requerer cada vez menos atenção. O som, por sua qualidade de gravação e reprodução, tem um significado próprio. Os objetos empíricos passam a ser intuídos, se encaminham ao campo das possibilidades. A atualização visual dessas fontes sonoras vai dando lugar a uma virtualização e uma flexibilidade de sentidos. O processo de *acusmatização*, isolando os objetos, os torna ricos de conceitos. O som é capaz de conectar-se a um sentido novo, independente de sua origem direta, dispensando sua fonte e passando a ser reconhecido por sua forma sonora, “sua situação no contexto audiovisual” (RODRIGUEZ, 2006, p. 40).

Esses conceitos – *objeto sonoro*, *espaço acusmático*, *escuta reduzida* – são retomados por Michel Chion (1994), que descreve esse *objeto sonoro* através de seus *índices de materialização*. Essas características podem fazer com que um som seja mais facilmente identificado pelo ouvinte como proveniente desta ou daquela origem, mas nunca uma origem dada *a priori*. Elas nos fazem sentir as condições materiais da possível fonte sonora, informando como esse som foi produzido: qual o processo, qual a substância que resultou naquele momento sonoro específico. Fricção, impacto, oscilações?

Pedra, madeira, tecido? Por outro lado, a ausência desses índices torna o som não identificável, ampliando a quantidade de significados possíveis quando o ouvinte tenta classificá-lo. É claro que sons com menor *índice de materialização* tornam-se um enigma quando ouvidos separadamente da sua fonte. Estes sons se prestariam a uma leitura mais etérea, abstrata e fluida dos eventos.

Essa desvinculação do ente físico criador da onda sonora e do som propriamente dito, gravado, modificado, transmitido, perpassa todo o processo de comunicação atual, afetando de maneira irreversível o imaginário da sociedade contemporânea.

Paisagem sonora

Murray Schafer, músico e pesquisador canadense, chama de *paisagem sonora* o conjunto de sons que nos envolvem. Esses sons refletem o tempo e o espaço específico em que vivemos. Segundo Schafer (1997), a paisagem sonora do mundo está em constante mudança. O ambiente acústico no qual o homem moderno transita é radicalmente diverso de qualquer outro que tenhamos conhecido até o momento. Os novos sons têm se ampliado e espalhado de forma incontável pelo mundo, aumentando a densidade sonora ao nosso redor. Para o autor, a “surdez universal” seria uma consequência inevitável desse fenômeno. Essa surdez pode ser encarada não apenas no sentido biológico e individual do ser humano, mas também como uma dificuldade cada vez maior de nos situarmos e compreendermos os sons à nossa volta.

A partir da Revolução Industrial o cotidiano nas grandes cidades modificou-se profundamente. A quantidade de ruídos produzidos pelas novas tecnologias e pelo inchaço dos centros urbanos participa ativamente nas mudanças de percepção no século XIX. Walter Benjamin descreve o hiperestímulo como parte do cotidiano desse universo moderno. Esse mundo era mais rápido, caótico, fragmentado e desorientador do que os momentos anteriores da história humana. O indivíduo foi apresentado a uma nova intensidade de estimulação sensorial, fosse pelo tráfego turbulento, pelo barulho, sinais de trânsito, pelos anúncios ou pelas multidões se acotovelando. “A metrópole sujeitou o indivíduo a um bombardeio de impressões, choques e sobressaltos” (SINGER, 2004, p. 96).

O som tem uma enorme importância nesse cotidiano e modifica substancialmente o ambiente das cidades. Podemos caracterizar os diversos tipos de paisagem sonora como *hi-fi* (alta fidelidade) ou *lo-fi* (baixa fidelidade). A diferença está no fato de que nas paisagens *hi-fi* podemos distinguir mais claramente os sons separados do ruído ambiental. Assim podemos dizer que uma paisagem rural é mais *hi-fi* que uma urbana, a noite mais que o dia, etc. A paisagem sonora *lo-fi* foi introduzida pelo congestionamento de sons iniciado pela Revolução Industrial, tanto que Schafer distingue esses dois momentos, anterior e posterior à industrialização como “paisagem sonora natural” e “paisagem sonora pós-industrial”. As máquinas introduziram esses novos sons com conseqüências irreversíveis para os sons naturais. Aqui, Schafer chama os sons naturais de “humanos”, como se os sons industriais também não fossem uma construção da humanidade. Esses sons naturais foram obscurecidos e, em uma segunda fase, que Schafer chama de “Revolução Elétrica”, foram acrescentados novos tipos a essa paisagem. Mais que isso, nessa fase eles são amplificados e transmitidos através do tempo e do espaço por meio das novas tecnologias de comunicação.

94

O que podemos observar a partir da década de 50 e, com muito mais força nos anos 70/80, é o que poderia ser chamado de uma Revolução Eletrônica, se seguirmos a lógica de Schafer. Novos (muitos) sons foram acrescentados à paleta existente desde a Revolução Elétrica. Parte deles até uma conseqüência desta. Esses novos sons não possuem mais uma relação estreita com um objeto visível. Uma engrenagem poderia ser um elemento novo à época da Revolução Industrial, mas ainda assim um elemento visível. Hoje, esses sons são criados e modificados eletronicamente, a partir de características físicas invisíveis da própria onda sonora. O vocabulário sonoro ampliou-se enormemente, uma vez que não está mais atrelado ao mudo real e orgânico. Isso não significa que os elementos visíveis perderam seu espaço ou importância. Eles também sofreram modificações de uso. O uso eletrônico desses signos já consolidados na linguagem humana retira-os de seu espaço comum e lhes dá novos usos, novos sentidos.

A paisagem sonora atual incorpora, de maneira natural e abrangente, os novos sons, que, por possuírem um baixo *índice de materialização*, segundo os conceitos de Chion, permitem múltiplos significados e múltiplas leituras. Não apenas o vocabulário aumentou, mas a semântica (os sentidos

produzidos na relação dos sons entre si e entre os objetos visíveis) modernizou-se.

É necessário um estudo dessas novas relações que interferem, não apenas em como se cria o som do cinema atual – não apenas em como se ouve o som do cinema atual – mas também em como nossa sociedade lida com os signos visíveis e invisíveis do mundo contemporâneo.

Vejamos alguns dos aspectos levados em consideração na classificação do evento sonoro:

- Aspectos físicos

Não há um consenso a respeito da maneira mais apropriada de se classificar um som e nem sobre como fazê-lo de apenas uma forma. Estudiosos como Pierre Schaeffer (1966) se interessaram pelo estudo psicoacústico dos *objetos sonoros*. Para ele, o mais importante seria pensar uma classificação de elementos sonoros isolados a partir de suas características físicas. Ele deu a esse estudo o nome de *Solfège des objets musicaux*, uma parte de sua obra maior: *Traité des objets musicaux*.¹

Em seu livro, nos diz Schaeffer: “Nós não recusamos *a priori* qualquer tipo de objetos sonoros. Nós afastamos tudo exclusivamente relativo à origem ou à significação dos sons, porque nós não vemos o que nos permitiria eliminá-los antes de os havermos escutado” (1966, p. 478). Mais uma vez, o pesquisador canadense, Murray Schafer, discorda quanto ao método utilizado pelo francês. Para este, o som ouvido deveria ser comparado com outros. Mais do que isso, juntamente com o estudo dos sons como objetos, deveríamos investigar algumas informações sobre a cena:

A distância do som de seu observador, seu comprimento, se ele se destaca do ambiente sonoro ou se é apenas perceptível, se o som em consideração é semanticamente destacável ou se faz parte de um contexto ou mensagem mais amplos, se a textura geral do ambiente é semelhante ou dessemelhante e se as condições ambientais produzem reverberação, eco ou outros efeitos, como flutuação ou deslocamento (SCHAFER, 1997, p. 191).

- Aspectos referenciais

Schafer desenvolveu um sistema de classificação dos sons visando o estudo de suas funções e significados. A maior parte dos sons naturais é familiar à maioria das pessoas, mas, ainda assim, Schafer reconhece que tal sistema é arbitrário uma vez que nenhum som possui um significado

objetivo e cada observador terá com esse objeto uma relação mediada por fatores culturais. Seu livro, *A afinação do mundo*, apresenta uma pequena mostra de como seria esse modelo (sons naturais, sons humanos, sons e sociedade, etc.), utilizado por pesquisadores em projetos relativos à Paisagem Sonora Mundial.²

- Aspectos estéticos

A classificação do som de acordo com suas características estéticas é a mais complicada de todas. Os sons afetam os indivíduos de maneiras diferentes: um mesmo som pode gerar reações das mais diversas em pessoas ou grupos sociais distintos. Apesar do caráter extremamente subjetivo deste tipo de classificação, Schafer aponta para sua importância na constituição de uma paisagem sonora. Decisões estéticas podem influenciar a maneira como o mundo é ouvido. Schafer cita a indústria do *Moozak*³, que “não hesita em tomar decisões a respeito de que tipo de música o público é mais inclinado a tolerar.” (SCHAFER, 1997, p. 205)

Ainda:

Os engenheiros acústicos também têm conseguido introduzir crescentes quantidades de ruído branco⁴ nos edifícios modernos, e nesse processo têm evocado a estética, referindo-se aos resultados como “perfume acústico” (SCHAFER, 1997, p. 205).

96

O estudo sistemático da estética da paisagem sonora pode auxiliar no desenvolvimento de ambientes acústicos aperfeiçoados para o futuro. Em sua pesquisa sobre o caráter estético dos diferentes tipos de sons, Schafer percebeu que esse tipo de diferenciação também respeita uma diferença social e geográfica. As atrações ou repulsas por determinados tipos sonoros, chamadas de “romances sonoros” ou “fobias sonoras”, criam diferentes simbolismos para o som.

Um exemplo dado em seu livro é o apego dos suíços pelos sons de sinos, coisa que ele não encontra de maneira consistente em outros países. No lado oposto, o da fobia, o caso típico é o do som da broca do dentista ou do som do giz arrastando no quadro-negro (mencionados em quase todos os países pesquisados).

Schafer procura definir, através de uma pesquisa pormenorizada, como e por que diferentes grupos de pessoas reagem de modos diferentes ao som e até que ponto isso seria definido exclusivamente no âmbito cultural ou até

onde se trataria de um fator individual. Até que ponto os sons são percebidos em sua totalidade?

Por mais aleatório que esse tipo de classificação possa parecer, devemos considerá-lo, antes de qualquer coisa, como uma tentativa de inventário auditivo do mundo. Ele nunca estará completo nem responderá satisfatoriamente a todas as questões relativas aos modos de escuta das diferentes épocas e lugares. Antes, esse sistema fornece pistas de como se dá (ou se dava) a percepção do mundo por parte de determinados grupos sociais, de uma outra maneira que não apenas a visual.

Nesse sentido é apropriado dizer-se que tanto o mundo – e suas condições tecnológicas, sociais, econômicas, etc. – condiciona a experiência, como esta reconfigura a percepção que temos do mundo. Um pouco como a definição que Vivian Sobchack (1992), a partir da fenomenologia existencial de Merleau-Ponty, nos apresenta sobre a experiência cinematográfica, onde ela identifica a criação de dois sujeitos da visão, aqui temos também uma relação dialógica e dialética entre o mundo e o ser humano. Imersos na experiência cotidiana, eles são dois sujeitos da audição.

97

Estudos das Materialidades

Em sua *Fenomenologia da percepção*, Merleau-Ponty não está preocupado apenas com a consciência pura, mas com a existência humana como a corporificação das percepções. Para o pensador, o que é percebido possui estruturas inerentes, próximas daquelas que a psicologia *Gestalt* propõe que devem ser levadas em consideração em nossa experiência do objeto, além de suas características mais facilmente perceptíveis. Essa proposição contribuirá, mais tarde, para o estabelecimento da idéia de “redes neurais” nas ciências cognitivas.

Assim, julgo apropriada uma aproximação com a abordagem proposta pelo estudo das Materialidades da Comunicação, principalmente no que diz respeito ao corpo como produtor de significados.

Um dos princípios fundamentais desses estudos é a idéia de que toda expressão de um sentido – o pensamento de um autor, por exemplo – é profundamente determinada pelas circunstâncias materiais que constituem seu mundo cultural.

Autores como Hans Ulrich Gumbrecht, Friedrich Kittler, Siegfried Zielinski e Vivian Sobchack estudam como os objetos técnicos em sua especificidade espacial e temporal são modificadores da percepção e da cultura. Um pouco herdeiros do pensamento de Marshall McLuhan, em que as mídias condicionam e modificam a mensagem, esses autores fazem uma espécie de arqueologia dos diversos meios, apontando os diferentes usos que diferentes grupos fizeram dessas tecnologias.

Em seu texto “A vida dos objetos: um diálogo com o pensamento da materialidade da comunicação”, Erick Felinto e Vinícius Andrade fazem uma análise de alguns dos processos apontados pelo livro de 1994, *Materialities of communication*, editado por Gumbrecht e K. Ludwig Pfeiffer. No capítulo final desse livro, Gumbrecht faz uma defesa de uma abordagem não hermenêutica do objeto. Ele busca uma desantropocentrização, uma não interpretação abstrata. Como ele mesmo diz: “rumo a formas de auto-referência humana menos antropocêntricas, vale dizer, menos espirituais, menos anti-tecnológicas e menos transcendentais” (GUMBRECHT, 1994).

98

Siegfried Zielinski desenvolve uma pesquisa sobre tecnologias segundo um ponto de vista, em suas palavras, “anarqueológico”. Além do seu interesse por mídias mais recentes, ele demonstra um apreço especial por antigas tecnologias: “Uma afeição por vários dos primeiros sonhadores e modeladores” (ZIELINSKI, 2006, p. 9). Para ele, inclusive, é equivocada a concepção de uma evolução tecnológica linear. As tecnologias não se aprimoram ao longo do tempo, elas simplesmente atendem a uma determinada função, em um determinado contexto. Ele enxerga, em situações passadas, momentos nos quais as tecnologias encontravam-se em um estado de movimento, com diversos caminhos possíveis. Alguns caminhos foram, por motivos diversos, os escolhidos. O estudo desses caminhos, bem-sucedidos ou não, pode ser uma aventura reveladora. Zielinski afirma: “não procuremos o velho no novo, mas encontremos algo novo no velho” (ZIELINSKI, 2006, p. 3).

Os atuais estudos na área das Materialidades tratam da relação do corpo humano com essas tecnologias. Para Erick Felinto e Vinícius Andrade, “o corpo (e suas relações de acoplagem com os objetos) passa a figurar como um dado fundamental nos estudos de comunicação” (2005, p. 81).

Devemos pensar nos modos de cognição do corpo dentro de uma nova cultura material, na qual os objetos técnicos modificam nossa percepção do mundo.

Gumbrecht observa que o cotidiano pós-moderno trata de modificar a relação meta-histórica entre espaço e tempo. Esse seria um efeito da mediação tecnológica. “Pode-se reduzir essa transformação à institucionalização das inovações e dispositivos técnicos no cotidiano e seus efeitos à unidade/diferença de corpo e consciência” (GUMBRECHT, 1998, p. 278).

Percebemos aqui uma semelhança com o que Benjamin já havia nos dito sobre a descontinuidade da montagem cinematográfica, como ela representava uma ruptura com o modelo realista de representação onde o tempo segue uma linearidade de passado-presente-futuro e o espaço funcionaria por contigüidades. Na montagem cinematográfica nem o tempo respeita essa lógica linear e nem o espaço possui a profundidade encontrada no contato com o real. Os sentidos do homem moderno são treinados por essa nova forma de perceber o real. A fragmentação do cinema seria uma forma de educar esse homem moderno a transitar pela fragmentação da cidade:

99

O filme serve para exercitar o homem nas novas percepções e reações exigidas por um aparelho técnico cujo papel cresce cada vez mais em sua vida cotidiana. Fazer do gigantesco aparelho técnico do nosso tempo o objeto das inervações humanas – é essa a tarefa histórica cuja realização dá ao cinema o seu verdadeiro sentido. (BENJAMIN, 1994, p. 174)

Tratando das imagens eletrônicas, Derrick de Kerckhove nos fala de como a televisão afeta nosso corpo, muito mais do que nossa mente (KERCKHOVE, 1997). A rapidez com que as imagens surgem na tela é tamanha que o cérebro, não podendo identificar, processar e analisar a informação com a mesma velocidade, é antecipado pelo corpo, pelas reações musculares. Nossos gestos refletem o papel que o corpo executa em produzir sentido e acompanhar a linguagem. “Ainda existem vários resíduos das culturas orais, mas hoje, apenas poucas delas, se é que alguma, escaparam completamente da influência das tecnologias recentes, especialmente as elétricas” (KERCKHOVE, 2005, p. 2). Ainda para Kerckhove, a nossa formação baseada na escrita tanto resultou em uma primazia da visão sobre os outros sentidos como em um privilégio da mente em relação ao corpo

como intérprete da realidade. Para o autor, as tecnologias eletrônicas e o ciberespaço começam a colocar novamente o corpo como mediador de nossa relação com o mundo ao redor. A inteligência passa a não ser apenas um privilégio da mente e os objetos técnicos desempenham um papel essencial na relação do homem com o mundo. “No contexto de um tal pensamento, a cultura se caracteriza como uma realidade constituída por objetos e acoplagens entre sistemas (por exemplo, o sistema ‘humano’ e os sistemas tecnológicos)” (FELINTO; ANDRADE, 2005, p. 79). Os limites entre natural e técnico parecem se estreitar.

A respeito da transição tecnológica e cultural advinda com a informação digital, Zielinski a compara em importância à Revolução Industrial. O fenômeno digital, do final da década de 80 em diante, foi saudado como inovação brilhante e dramática. A mídia telemática, para ele, incorporou rapidamente a estratégia da globalização das empresas transnacionais dependentes das estruturas de poder existentes. O indivíduo, com suas esperanças em relação à diversidade e à pluralidade, foi deixado em segundo plano pelo caráter universalizante dos centros de poder tecnológico e político.

100

O som no cinema

Vamos pensar, neste momento, como inovações tecnológicas – aqui, especificamente no âmbito do cinema – requerem uma nova conformação dos sentidos (na verdade, do corpo como um todo) para que se estabeleçam novas formas de cognição. Os contornos imersivos adquiridos pelo dispositivo cinematográfico ao longo do tempo demonstram isso claramente.

A chamada primeira revolução sonora se deu quando, em finais da década de 20, o cinema passou a incorporar elementos de áudio não executados ao vivo à sua projeção de imagens. Podemos considerar esse processo uma revolução porque o que era antes um corpo fantasmático, nos dizeres de Mary Ann Doane (1983), agora se torna um corpo mais cheio e organicamente unificado. Essa organicidade deu-se, primordialmente, pelo sincronismo entre som e imagem. Em um primeiro instante, elegendo a fala como elemento principal desse sincronismo e, posteriormente, buscando

recriar um universo em torno dessa fala que pudesse acomodá-la mais naturalmente dentro do discurso do filme.

Nas décadas de 30 e 40 o que se viu foi o império dos *talking films*, filmes cujo maior mérito era o de conseguir unir sincronicamente imagem e fala. Por conta desse império dos diálogos muito da agilidade da montagem conseguida por cineastas como Griffith ficou para um segundo plano. O tempo médio de duração dos planos em filmes americanos nessa época aumentou significativamente devido à dificuldade de montagem em sincronia de planos com som e imagem.

Gradualmente, a novidade do som sincronizado foi despertando menor comoção do público. Inovações como a moviola sonora, o negativo com numeração de bordo e a gravação do som não mais em discos, mas em negativos, possibilitaram uma nova redução do tempo médio de duração dos planos ainda na década de 30.

A tendência rumo a uma edição mais rápida em meados dos anos 30 pode ser facilmente explicada como um desejo de muitas pessoas de voltar ao tipo de montagem comum à maioria dos filmes mudos norte-americanos nos anos 20, quando a média de duração dos planos girava em torno dos 5 segundos. Uma vez que as restrições da montagem de som foram resolvidas pela moviola sonora e pela numeração de bordo, eles se sentiram livres para voltar ao ritmo das edições dos filmes mudos, na medida em que a duração média das falas dos diálogos permitisse (SALT, 1985, p. 40).

101

Outros fatores, contudo, impediam o uso do som de maneira mais inovadora. Como John Belton nos esclarece em seu artigo “1950s Magnetic Sound: The Frozen Revolution”, os próprios estúdios, já na década de 50, investiam em inovações como a reprodução magnética do som (de melhor qualidade que a ótica) e as múltiplas pistas, cada uma reproduzindo determinados ruídos em partes diferentes da sala de projeção. Algumas dessas inovações simplesmente não tiveram o resultado esperado, muito embora estúdios como a Fox argumentassem que a reprodução em vários canais e as telas de grandes proporções em sistemas como Cinerama ou Cinemascope, produzissem um maior realismo. Um exemplo a ser citado é o filme de 1953, *O manto sagrado* (*The robe*), de Henry Koster, apresentado em Cinemascope e com quatro pistas de som estéreo. Spyros Skouras, então presidente da Twentieth Century Fox, dizia aos repórteres: “No *Manto Sagrado* vocês ouvirão vozes de anjos. E essas vozes virão do único lugar onde espera-se que os anjos sejam vistos – bem sobre vocês.” (*apud*

BELTON, 1992, p. 161). O conceito de “realismo” aqui apresentado esbarrou não apenas no custo de implementação desses aparatos nas salas de exibição, mas também no entender do público médio, não acostumado com projeções em estéreo (ou mais canais), coloridas e em telas tão grandes. Para este, o som originando-se de partes diferentes da sala em momentos como, por exemplo, diálogos *offscreen*, parecia não natural. Curioso que mesmo o filme colorido, no início, também era tido como algo “artificial” pelo espectador, sendo associado, usualmente, a gêneros não realistas.

Significativamente, todos os desenvolvimentos tecnológicos discutidos anteriormente não eram identificados apenas com o realismo, mas também com o espetáculo. A atenção do público era dirigida para a novidade do aparato em si. O “maior realismo” produzido pela nova tecnologia era entendido, ao que parece, como um excesso, sendo, então, classificado como espetáculo (BELTON, 1992, p. 160).

Esse novo “olhar” sobre a reprodução do som nos filmes, que começa a germinar na década de 50, vai esperar vinte anos para finalmente encontrar respaldo na indústria e no mercado. Algumas dessas inovações foram trazidas da indústria fonográfica e adaptadas ao cinema por nomes como Robert Altman. As gravações multipistas, o uso de filtros como o *Dolby* e outras inovações encontram nas décadas de 70 e 80 um campo fértil para o desenvolvimento e para a experimentação.

102

Enquanto o filme da década de 30 cuidava da identificação visual e psicológica inconsciente do espectador com personagens que pareciam ser um perfeito amálgama de imagem e som, os anos oitenta anunciavam um novo tipo de identificação visceral, dependente da qualidade do sistema de som, através de graves potentes e efeitos sonoros inesperados, fazendo os espectadores vibrarem – quase literalmente – com todo o espaço narrativo. Não são mais os olhos, os ouvidos ou o cérebro que sozinhos iniciam a identificação e mantêm contato com a fonte sonora; em vez disso, é o corpo inteiro que estabelece essa relação, marchando ao som de um sistema diferente. Antes o som estava escondido por detrás da imagem, com o fim de estabelecer uma mais completa identificação com esta; agora o som chama atenção para si, mostrando uma identificação sonora separada e contestando o limitado e racional desenho da imagem e seus componentes visíveis (ALTMAN, 1995).

Um dos marcos dessas novas tecnologias foi o filme de 1977, de George Lucas, *Guerra nas estrelas*. Uma curiosidade não apenas sobre o filme em si, mas sobre o gênero ficção científica, é que ele, por lidar com “novas” realidades, inovações tecnológicas ou relações humanas aparentemente “incomuns”, deve também criar um ambiente sonoro compatível com essas diferenças. O universo da ficção científica no cinema não é, em absoluto, uma novidade nos anos 70. Que o diga *Metropolis*, filme de Fritz Lang, de

1927. A construção de um universo sonoro compatível com essa realidade “distante” da nossa, sim, é um dado novo.

O processo de construção (ou reconstrução) de novas realidades tomou um impulso significativo a partir de experiências de montadores como Walter Murch em filmes como *THX 1138* (1970), de George Lucas, *Apocalypse Now* (1979) e *A conversação* (1974), de Francis Ford Coppola. Este último, inclusive, tendo como uma de suas personagens principais a própria tecnologia de gravação.

O uso desses novos elementos tecnológicos encontrou respaldo no público que passou a considerar normal e até mesmo imprescindível o uso cada vez maior do som como recurso dramático. Os sentidos são, assim, educados.

Conclusão

Partindo da experiência moderna fragmentada, que já é própria do cinema, e utilizando elementos do estudo das Materialidades juntamente com uma abordagem fenomenológica da experiência cinematográfica, de autores como Vivian Sobchack, pretendi analisar esse crescente descolamento do real (e construção de novos reais) a que nossa percepção é submetida. A tecnologia é fator decisivo para esse processo, principalmente as tecnologias eletrônicas. O uso inovador do som, assegurado por novas bases técnicas, consolidou a experiência cinematográfica como uma reconstrução do humano.

Lembro que esse uso inovador de que trato aqui é aquele que teve suas bases asseguradas por inovações técnicas. Não podemos esquecer, obviamente, de diretores que trabalharam o som como recurso de linguagem, mesmo não se apoiando em aparatos modernos de gravação ou edição. Godard é um desses diretores. Em filmes como *Uma mulher é uma mulher*, de 1961, ele subverte os papéis tradicionalmente impostos pelo cinema clássico-narrativo aos vários tipos de elementos sonoros do filme. Mesmo Robert Altman, um dos primeiros diretores a trazer inovações como gravadores multipistas e microfones sem fio para dentro do *set*, subordina essas inovações a uma idéia anterior (a da sobreposição de diálogos) presente em muitos de seus primeiros filmes.

Devemos utilizar uma aproximação da experiência do cinema como a que foi proposta acima para compreender de que maneira essas tecnologias de imagem e som modelam nossa cognição, para além de um viés hermenêutico. Nem todo conhecimento deve ser exclusivamente de origem interpretativa. Por isso, julgo apropriado pensarmos em como algumas das preocupações da Teoria das Materialidades podem ser úteis para a compreensão dos processos cognitivos demandados pelo cinema atualmente. A relação entre o corpo e o filme é de extrema importância para pensarmos a experiência cinematográfica. Nesse sentido, creio que as duas abordagens, materialidades e fenomenologia, podem se tocar e enriquecer nossa discussão.

Referências bibliográficas

ALTMAN, Rick. The sound of sound: a brief history of the reproduction of sound in movie theaters. *Cineaste*, v. XXI, 1995.

Disponível em:

<<http://www.geocities.com/Hollywood/Academy/4394/altman.html>>.

Acesso em: 08 jul. 2005.

104

BELTON, John. 1950s magnetic sound: the frozen revolution. In: ALTMAN, Rick (Ed.). *Sound theory, sound practice*. New York: Routledge, 1992. p. 154-167.

BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

CHION, Michel. *Audio-vision: sound on screen*. New York: Columbia University Press, 1994.

DOANE, Mary Ann. A voz no cinema: a articulação de corpo e espaço. In: XAVIER, Ismail (Org.). *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Graal, 1983. p. 457-475.

_____. Ideology and the practice of sound editing. In: WEIS, Elisabeth; BELTON, John (Ed.). *Film sound: theory and practice*. New York: Columbia University Press, 1985. p. 54-62.

FELINTO, Erick; ANDRADE, Vinícius. A vida dos objetos: um diálogo com o pensamento da materialidade da comunicação. *Contemporânea*, vol. 3, nº 1, 2005. p. 75-94.

GITELMAN, Lisa. *Scripts, grooves, and writing machines: representing technology in the Edison era*. Stanford: Stanford University Press, 1999.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Modernização dos sentidos*. São Paulo: editora 34, 1998.

_____. *O campo não-hermenêutico & Adeus à interpretação*. Rio de Janeiro: UERJ/IL, 1995.

_____; PFEIFFER, K. Ludwig (Ed.). *Materialities of communication*. Stanford: Stanford University Press, 1994.

HUSSERL, Edmund. *Meditações cartesianas: introdução à fenomenologia*. São Paulo: Madras, 2001.

_____. *A crise da humanidade européia e a filosofia*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2002.

KERCKHOVE, Derrick de. *A pele da cultura*. Lisboa: Relógio d'Água, 1997.

KRACAUER, Sigfried. *Theory of film: the redemption of physical reality*. Princeton: Princeton University Press, 1997.

105

RODRIGUEZ, Ángel. *A dimensão sonora da linguagem audiovisual*. São Paulo: Ed. Senac São Paulo, 2006.

SALT, Barry. Film style and technology in the thirties: sound. In: WEIS, Elisabeth & BELTON, John (ed.). *Film sound: theory and practice*. New York: Columbia University Press, 1985. p.37-43.

SCHAEFFER, Pierre. *Traité des objets musicaux*. Paris: Éditions du Seuil, 1966.

SCHAFER, R. Murray. *A afinação do mundo*. São Paulo: Editora da UNESP, 1997.

SINGER, Ben. Modernidade, hiperestímulo e o início do sensacionalismo popular. In: CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa R. (Org.). *O cinema e a invenção da vida moderna*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004. p. 95-123.

SOBCHACK, Vivian. *The adress of the eye: a phenomenology of film experience*. Princeton: Princeton University Press, 1992.

STERNE, Jonathan. *The audible past: cultural origins of sound reproduction*. Durham: Duke University Press, 2003.

ZIELINSKI, Siegfried. *Deep time of the media: toward an archaeology of hearing and seeing by technical means*. Massachusetts: The MIT Press, 2006.

Notas

¹ “Solfejo dos objetos musicais” e “Tratado dos objetos musicais”.

² World Soundscape Project (WSP) – Projeto iniciado em 1969 por Murray Schafer e um grupo de pesquisadores da Simon Fraser University, no Canadá, com o objetivo de realizar um estudo interdisciplinar sobre os diversos ambientes acústicos no mundo e sua influência sobre o homem. Era também uma das intenções do projeto colaborar para a melhoria desses ambientes. Ver “A Afinação do Mundo”.

³ Também grafado como “Muzak”. Diz-se do tipo de música, muito comum em elevadores, consultórios, aeroportos e shoppings, sem nenhuma característica específica ou “assinatura” estilística. Música de ambiente, normalmente vista de maneira depreciativa.

⁴ Ruído branco é um sinal de áudio aleatório, gerado artificialmente, contendo todas as frequências do espectro auditivo (no caso do ouvido humano esse espectro compreende as frequências de 20 HZ até 20 kHz, alguns equipamentos estendem essa faixa até 22 kHz) com mesma intensidade (amplitude). Chamamos a isso de um sinal com uma densidade de espectro de potência plana.

Ressignificação da fotografia através das obras de Rosângela Rennó

Fernando Gonçalves

Doutor em Comunicação pela ECO/UFRJ e professor da Faculdade de Comunicação Social da Universidade do Estado do Rio de Janeiro – UERJ.

Tainá Del Negri Gonçalves

Graduanda do 8º período de Comunicação da UERJ e bolsista de iniciação científica do projeto de pesquisa “Sobre usos singulares das tecnologias de comunicação na arte”.

Carlos Romário Tavares Domingos

Graduando do 3º período de Comunicação da UERJ e bolsista da FAPERJ do projeto de pesquisa “Sobre usos singulares das tecnologias de comunicação na arte”.

Resumo

A artista plástica Rosângela Rennó, mineira radicada no Rio de Janeiro desde o final dos anos 80, é um dos grandes destaques da cena artística contemporânea. Através da fotografia, seu principal suporte de criação, Rennó nos proporciona a realocação do sentido da produção imagética nos meios de comunicação e na produção de memória familiar e afetiva. O excesso de informação visual, seu acúmulo e posterior descarte em nosso cotidiano são questionados pela artista. E por meio de suas obras, que em muitos aspectos funcionam como um jogo, convida o espectador a participar, interagir e recriar imagens mentais, proporcionando um re-encantamento das imagens fotográficas.

Palavras-chave: Arte; Fotografia; Comunicação; Rosângela Rennó.

Abstract

The artist Rosângela Rennó, living in Rio de Janeiro since the end of the 80's, is one of the great figures of contemporary artistic scene. Through photography, her main creation support, Rennó provides the re-allocation of meaning in media image production and in the production of familial and affective memory. The excess of visual information, its accumulation and subsequent discard in our daily life are questioned by the artist. And by means of her works, which in many aspects function as a game, she invites the spectator to participate, to interact and to re-create mental images, providing a re-enchancement of photographic images.

Keywords: Art; Photography; Communication; Rosângela Rennó.

Introdução

Nascida em Belo Horizonte (MG), em 1962, a artista plástica Rosângela Rennó formou-se em Arquitetura pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) em 1986, e em Artes Plásticas pela Escola Guignard, em 1987. Radicada no Rio de Janeiro desde o final dos anos 80, vem ganhando destaque no meio especializado e na imprensa pela maneira desconcertante com que trata a dimensão social do anonimato na fotografia. Participou, no Brasil e no exterior, de importantes exposições individuais e coletivas (como a Bienal de Veneza, em 2003).

Rennó possui uma forma diferenciada na produção de suas obras, uma vez que dificilmente produz novas imagens fotográficas, e sim apropria-se de arquivo alheio achado em lixos, comprados em feiras de antiguidade, arquivo público etc. Possui um acervo gigantesco de fotos 3x4 de pessoas comuns e antigos álbuns de família com o qual, em seu ateliê, a artista propõe sua ressignificação e novo sentido de uso dentro da própria arte. Rennó não apenas transforma a “não-arte” em arte, como sugere um interessante canal de crítica, questionando o excesso da produção de imagens, seu acúmulo e descarte. A partir dessa coleção, a artista resgata essas imagens e as retrabalha.

108

Numa sociedade saturada por imagens, Rosângela Rennó propõe uma reconsideração da fotografia, produzindo novos significados sem precisar produzir novas fotografias. Ela reaviva o potencial expressivo de imagens que haviam sido dadas como mortas ao resgatar imagens (que, aparentemente, estão com seu potencial imagético expressivo exaurido pelo tempo e pelo esquecimento) e avalia a mensagem que aquela imagem pode passar atualmente, reincorporando-a ao circuito social através do exercício de um novo papel: mostra aos espectadores que aquela imagem não estava morta, mas adormecida à espera de um olhar que as pudesse reler.

“O mundo vai sempre ter fotografias demais... Acho que devemos reaprender a ver, passar por uma espécie de reencantamento. De uma forma geral, as fotografias não nos encantam mais” (RENNÓ, 2003, p. 13). Rennó, assim como a maioria dos artistas de sua geração, tem na fotografia seu principal insumo de trabalho. Ela utiliza a imagem fotográfica para propor um restabelecimento do olhar sobre o estado em que se encontra: uma espécie de anestesia, ou seja, um automatismo visual que relega a

sensibilidade a fim de considerar a fotografia como um mero signo especular da realidade.

A artista apropria-se dessas imagens e as adultera para desmascarar esse fingimento (em que a fotografia mostra-se como um simples ícone da realidade) e revelar que essas imagens são vestígios de fenômenos sociais que envolvem histórias de vida. Assim, a imagem fotográfica não deve ser somente vista ficando-se no âmbito do “puro estímulo visual” (RENNÓ, 2003, p. 13), mas deve ser sentida e compreendida além do enquadramento.

A imagem em Rennó transforma-se naquilo que Craig Owens chamou de “alegoria”: ela se apropria daquilo e ao invés de tentar restaurar o significado original, ela instaura um novo sobre esse, criando uma espécie de palimpsesto, operando uma “rescritura de um texto primário em termos de seu significado figural” (OWENS, 1992, p. 205). Rennó propõe-se a “dar nova visibilidade às imagens; propor estratégias para que possam ser vistas de novo, em outro contexto, desempenhando um novo papel” (RENNÓ, 2003, p. 21).

No trecho abaixo, Rennó fala sobre sua experiência com as fotografias e sobre como ela passou a se interessar por textos:

109

Em decorrência da ampliação do meu repertório de imagens, percebi que, da mesma maneira que as pessoas têm um ciclo de vida, as fotografias também têm [...]. Percebi que algumas fotografias têm um ciclo bem curto, como a foto de caráter jornalístico, por exemplo. Já fotografias como a da menina vietnamita não morrem, continuam a circular, seja como imagem ou como referência escrita. Se você ler uma referência textual sobre a fotografia, não precisa dela ao lado, basta um comentário para refazer a imagem mentalmente. Aí está a base do meu projeto Arquivo Universal [...] (RENNÓ, 2003, p. 8-9).

Ainda neste artigo abordaremos os trabalhos multimídias da artista, nos quais Rennó faz experimentações usando a linguagem da intertextualidade e referências, através de instalações e videoinstalações. E também falaremos sobre algumas obras que pontuam a questão da fronteira cultural e geográfica, como a mexicana e americana. Antes, porém, abordemos um de seus principais trabalhos, que rediscute radicalmente a idéia de fotografia.

1. “Arquivo Universal”

A partir de 1992, Rosângela Rennó começou a recortar de jornais e a digitalizar pequenos relatos de histórias ordinárias envolvendo gente e

fotografia iniciando, então, a composição de um novo projeto: o “Arquivo Universal”. A artista passa a trabalhar com a proposta de produzir “imagens mentais”, como ela mesma menciona (visto mais adiante). Nesse caso, a fotografia como objeto não está presente, mas está lá como referência textual e a sua presença é ainda mais marcante porque tem seu espaço reconhecido no texto e aparece como participante, quando não provocadora, de um evento. Além disso, a ausência da materialidade cria uma expectativa intangível, inalcançável, elevando a imagem à mitificação. Interessada no potencial imagético que eles oferecem, Rennó problematiza o uso jornalístico desses textos e a forma como os indivíduos envolvem-se nisso no cotidiano contemporâneo.

Há nessas obras uma preocupação com a temporalidade do texto no jornal. A instantaneidade faz dele uma coisa banal. Assim como o acúmulo de papel-jornal com o tempo gera lixo, aquelas histórias também perdem seu valor e ficam amontoadas. O papel, instantaneamente, se torna entulho; as histórias, insignificantes.

O leitor contemporâneo recebe uma quantidade imensa desses textos jornalísticos e isso determina a forma como eles são recebidos e processados: lê-se superficialmente, como se o texto fosse objetivo e exato aos fatos, e ignora-se que esses sofrem manipulação e a história é adaptada ao ponto de vista e ao interesse de quem a conta. Um suposto tom de sarcasmo, de morbidez, de melodrama podem ter sido causados intencionalmente. Rennó comenta isso quando fala sobre o primeiro texto que ela resgatou:

O primeiro texto que guardei era sobre uma foto de casamento. [...] A matéria não era acompanhada pelo retrato da mulher e nem mesmo pela famosa foto do casamento. O texto, supostamente imparcial, pretendia que o leitor ridicularizasse, por si próprio, o desejo dela de tirar a foto de dentro da casa do ex-marido (RENNÓ, 2003, p. 10).

Assim como ela faz com as fotografias, Rennó apropria-se e adultera o texto a fim de questionar esse processo de acúmulo e esquecimento. Esses trabalhos se tornam assim silenciosos questionamentos relacionados à banalização da informação, à fragmentaridade da memória, aos mecanismos de percepção, à identidade, ao exercício do poder e à busca por um jornalismo que pretende ser fiel aos fatos.

Logo ao se apropriar – ou acolher os textos – extraindo-os dos jornais, Rennó provoca interferência ao retirar nomes, que são substituídos por

letras seguidas de ponto; lugares e referências temporais. É proposto um reaprendizado da leitura imagética através da obtenção de uma certa “profundidade”. A eliminação dos nomes provoca a incognoscibilidade dos personagens. Então, a identidade, assim como a localização de espaço e tempo, fica por conta do espectador, que tem de recorrer aos seus referenciais no campo da introspeção para montar a imagem significada no texto, pois precisa adicionar os elementos ausentes. É ainda como se o evento narrado fosse um jogo de quebra-cabeças em que cada jogador leva suas próprias peças para substituir as que faltam.

Aquelas histórias se tornam subjetivas porque as coordenadas da factualidade estão ausentes (nomes, lugares e referências temporais). Não há o “quem”, o “onde” nem o “quando” fundamentais ao texto jornalístico. É alterada a forma como o leitor percebe a narrativa. Se antes ele lia sem reflexão, agora será necessário um exercício de *associações mentais*: entre aquilo que se decodifica do texto e aquilo que se sente e se percebe através das experiências individuais. Agora cada um se depara com a necessidade de formular sua própria imagem. “Quando exponho o texto, obrigo o espectador a ler. Ele compreende o conteúdo e constrói sua própria imagem. De uma certa maneira ele destrói o texto que acabou de ler no momento em que constrói uma imagem mental” (RENNÓ, 2003, p. 11).



Enquanto a factualidade torna as histórias alheias aos indivíduos, Rennó reverte isso através da retirada dos nomes, lugares e referências temporais; e o fato de aquelas histórias estarem encrostadas em papel-jornal, as banaliza. Então isso também será contornado. A artista retira o texto daquele plano vulgarizado. Rennó não se apropria somente da narrativa, mas também do próprio corpo textual, usado para produzir significado e adaptado a vários formatos, dependendo da mensagem que se deseja criar e do espaço de exposição. Ela promove um “fenômeno interferencial” a fim de re-significar totalmente a imagem e produzir uma nova forma de percepção da própria Rennó. O texto é adquirido como matéria bruta, cheio de arestas e excessos, e passa por uma espécie de lapidação e modelação, adaptando-se ao formato que a artista deseja. Dessa forma, Rennó cria “esculturas visuais” a partir das fotografias. Para ilustrar, vejamos alguns exemplos de trabalhos presentes em *Arquivo Universal*.

1.1. “Abdução” e “Vaidade e Violência”

Em “Abdução” (1997) e em “Vaidade e Violência” (2000-2003), os textos são da mesma cor que o plano de fundo, mas em material que reflete a luz. Assim, é preciso ajustar o ângulo de visão para conseguir ler. Rennó traz à tona a questão da necessidade de posicionar-se diante da leitura. O leitor terá de deixar de lado sua indiferença, pois agora o texto determina as condições e, se quiser ler, é preciso segui-las.

1.2. “*In Oblivionem*”

Em trabalhos da série “*In Oblivionem*” (1994-1995), os textos são esculpidos em relevo em isopor extrudado e instalados em paredes e com a mesma cor desta. O mecanismo humano de percepção é posto em xeque. A fotografia não pode ser tocada, mas, a corporeidade textual, provocada pelo relevo, instiga a percepção tátil e visual. Nesse momento, o espectador é convidado a entrar em contato físico com a narrativa, senti-la. Além disso, a projeção da luz forma sombras, criando uma esfera de penumbra na leitura, pois é preciso caçar sombras para obter legibilidade e poder montar a imagem.

Essas esculturas, são utilizadas para produzir um outro tipo de efeito: a *intertextualidade visual*. Nesta intertextualidade, imagens esculturais feitas pela artista a partir de textos e fotografias se encontram.

1.3. “Cicatriz”

Em “Cicatriz” (1996-1997), Rennó associa textos do *Arquivo Universal* a fotografias do Museu Penitenciário Paulista. São imagens de cicatrizes, tatuagens e coroas de cabelo. Essas marcas seriam como uma forma de resistir ao anonimato, um movimento de resistência ao ato arbitrário de ser abandonado no meio de uma multidão, tendo mutiladas a memória e a identidade. É como uma tentativa de tornar-se distinguível, de projetar-se para fora do enquadramento de uma imagem que, juntamente com muitas outras, será entregue ao abandono e à deterioração.

Através dessas imagens, os indivíduos são vítimas de um mecanismo de controle, que os reduz a um número, a uma taxa na estatística, pois seriam arquivadas e arquivar significa abandonar e tornar invisível. A imagem, nesse

caso, é como uma prisão supressiva da identidade, uma vez que é usada simplesmente como signo icônico, como se ela não carregasse o “peso” de uma história de vida, ou seja, como se ela não se referisse a uma história real:

Não associar a imagem do acervo do Museu Penitenciário a qualquer texto de caráter ensaístico, mas sim a uma outra narrativa independente significa a justaposição de histórias particulares: as que se ocultam no desenho das tatuagens e as que são reveladas nos textos do Arquivo Universal (RENNÓ, 2004, p. 223).

1.4. “Hipocampo”

A partir dos textos do “Arquivo Universal”, são criadas obras inusitadas, como em “Hipocampo” (1995-2001). Nele fica claro como “a memória, esse grande arquivo que temos no cérebro, é a marca de nossa identidade. Por causa da memória, jamais existirão duas pessoas iguais no mundo.” A obra “Hipocampo”, cujo nome deriva da parte homônima do cérebro responsável pela formação da memória, é um instrumento que Rennó utiliza para problematizar o processo de formação das identidades.

O espectador depara-se dentro de um cubo vazio (sala de exposição); mas, de repente, faz-se escuridão e o texto se revela em pigmentos fosforescentes e em perspectiva, parecendo fugir flutuando no meio do nada. É como estar dentro do campo de idéias de um homem contemporâneo, recebendo estímulos fragmentados, frívolos, fugazes. Dessa forma, é posto em jogo o excesso de textos que banaliza a informação e convulsiona o mecanismo humano de formação da lembrança.

1.5. “Containers”

Em “Containers” obra exposta em Copenhague, em 1996, temos textos que contam histórias sobre viagens e transportes, metaforicamente ou não, e imagens que são adesivadas dentro de um *container*. É preciso entrar para vê-las. Então, o espectador também é uma carga que será transportada, pois ele faz parte das histórias. Quem lê tem de colocar os nomes, lugares e referências temporais, portanto decide “quem” vai, “quando” vai e “aonde” vai aquela viagem. Através disso, Rennó consegue levar o espectador para dentro de suas obras, física e mentalmente. Ele é imbuído num momento insólito: “próximo e familiar e ao mesmo tempo tão distante e irreal [...]” (RENNÓ, 2003, p. 27).

O que há de mais admirável no trabalho de Rosângela Rennó é que ela demonstra um certo otimismo, acreditando que é possível modificar, recriar a realidade, devolvendo a ela sua possibilidade de encantamento através de imagens. E sua obra estende-se para fora da galeria de arte, não só pelo fato de o tipo de material que ela usa estar presente no dia-a-dia contemporâneo, mas também porque o espectador sai impactado, encantado (ela mesma diz que propõe um reencantamento do olhar). Rennó se apropria do cotidiano e dá uma nova dimensão a ele: inusitada, poética, instigante.

2. “Puzzles”

Os trabalhos de Rosângela Rennó podem ser vistos como uma espécie de jogo. Ela faz questão de deixar isso claro quando expõe duas fotografias ampliadas (54 x 68 x 2,5cm) e adaptadas, cada uma delas, ao formato de *puzzle* (“Puzzles [Mulher e Homem]”, 1991). Através dos diferentes usos que ela faz de textos e fotografias para montar suas obras, nota-se que ela convida o espectador a participar através da interação com as obras e a observar as imagens e a memória como produção social de representação.

114

3. Vídeos-instalações

3.1. “Espelho Diário (ou *Daily Mirror*)”

Saindo um pouco do campo da imagem fotográfica, outra importante obra da artista nesta fase é a videoinstalação “Espelho Diário (ou *Daily Mirror*)”, de 2001. O vídeo “Espelho Diário” faz parte de uma videoinstalação com quatro horas de projeção. Exibido em duas projeções sincronizadas (duas horas cada tela), no ângulo de 90 graus, no encontro entre duas paredes. Rennó selecionou notícias e histórias, ao longo da década de 90, de 133 mulheres, também chamadas “Rosângelas”, e as interpretou como se fosse ela mesma todas as outras mulheres.

São histórias tiradas de jornais, a vida dessas mulheres foi exposta, seja pela violência, pelo *glamour*, por acidentes, pelo crime ou pelo próprio anonimato de suas vidas. As narrativas seriam monólogos nos quais Rennó daria vida e voz a essas mulheres esquecidas e envolvidas com seus próprios problemas do dia-a-dia. É como se a artista fizesse um auto-retrato de si

mesma, e de seus outros “eus”, trazendo da não-existência para a existência o que foi e é vivido por essas mulheres.

Da mesma forma que Rennó se apropria de fotografias de anônimos em outros trabalhos, neste vídeo a artista se apropria das vidas de anônimas. Anônimas “Rosângelas”, resignificadas e reinseridas no plano simbólico a partir do olhar da artista e do desdobramento desse olhar através de sua performance no vídeo.

Rosângela Rennó possui a peculiaridade de passear pelas questões imagéticas. Da vídeo-instalação, como “Espelho Diário” e “Vera cruz” (do qual falaremos mais adiante), a trabalhos que tenham a fotografia como suporte essencial, a artista brinca e denuncia os processos socialmente aceitos de apagamento da memória e da produção do outro como “mesmo”, através da massificação e da banalização que este excesso de imagens pode gerar.

3.2. “Vera Cruz”

Uma das marcas de Rosângela Rennó é criar novas referências para imagens, novos sentidos, onde este é constantemente recriado. Seguindo esta fluência em sua obra, a artista dirigiu um documentário sobre o descobrimento do Brasil, em preto e branco, com duração de 44 minutos. Esta obra foi premiada no 13º Festival Internacional de Arte Eletrônica Videobrasil em 2001, na categoria de melhor vídeo.

Este projeto experimental é fundamentado na impossibilidade da imagem, já que seria impossível fazer um documentário real sobre o descobrimento. Baseado na carta escrita por Pero Vaz de Caminha, “Vera Cruz” é a cópia em vídeo de um filme inexistente, no qual a não-imagem é apenas película desgastada por 500 anos de existência. Também não há som, somente legendas que ilustram o diálogo entre um índio e seu descobridor português e barulhos indefiníveis, que lembram as águas de uma praia.

Aqui, mais uma vez, Rennó pontua a questão imagética, suas possibilidades e desdobramentos, principalmente no que concerne à imaginação do espectador de seu vídeo. Pois tudo que vemos é nada além de uma película sem imagens inteligíveis (pois há imagens, há ranhuras, há os sinais de um desgaste temporal), que nos dá a possibilidade ver qualquer coisa quanto possa criar nossa imaginação e pensamento. O mérito é todo

de Rosângela Rennó que, através de sua arte, nos mostra um caminho pouco percorrido, mas intensamente curioso e interessante.

4. Obras internacionais:

4.1. “*Layed Down Little Balls*” e “*Mad Boy at Alexanderplatz*”, da Série Vermelha

Como vimos até aqui, a artista, como em toda sua obra, aborda questões como identidade, memória, esquecimento, corpo. Desta forma, sugere e proporciona a ressignificação do que, aparentemente, foi descartado, como nas duas obras internacionais da Série Vermelha (foto da época da Segunda Guerra Mundial que, como outras fotografias usadas pela artista, foi descartada): “*Layed down Little Balls, from the Red Series (Military Men)*” de 2003 e “*Mad Boy at Alexanderplatz, from the Red Series (Military Men)*”, de 2001. A partir da própria conotação que a guerra e suas consequências têm para nossa sociedade, a artista realoca o sentido através da reinserção do tema da guerra e, conseqüentemente, da paz. O filtro vermelho a que a foto é submetida, lembrando-nos sangue e violência, é contrastado pelos rostos das crianças/pessoas ali exibidas. É como se a ingenuidade e inocência do retrato e da vida daquelas crianças fossem maculadas, violentadas pelas guerras que aconteceram e acontecem na história das sociedades. Através dessas intervenções, Rennó desloca a naturalidade e simplicidade da fotografia, proporcionando-nos uma releitura, tanto da imagem, quanto do contexto.

116

4.2. “*United States (Série Mexicana)*”

Uma importante obra – concebida, realizada e exposta fora do Brasil – é “*United States (Série Mexicana)*”, para a *Insite '97* (evento sobre a área de fronteira entre Estados Unidos e México, realizado em São Diego, em 1997). Através de fotografias digitais feitas pelo fotógrafo local Eduardo Zepeda (efetuadas em Tijuana), Rennó lida com e expõe a demografia cultural desta cidade mexicana. Esta cidade peculiar, fronteira com São Diego, nos EUA, apresenta peculiaridades étnicas e culturais justamente por se localizar no limite entre dois países de culturas tão divergentes e que, ao mesmo tempo, se influenciam mutuamente.

Mais de 50% dos moradores de Tijuana são provenientes de outras cidades mexicanas. Esses indivíduos migram na esperança de uma vida melhor, de condições econômicas melhores naquela que seria a última cidade do México. E por receber tais influências, Tijuana se transformou num pólo de culturalidades e tradições locais múltiplas. A partir deste conceito, Rennó, junto ao fotógrafo Eduardo Zepeda, exhibe a faceta do anonimato e de seus anônimos, expondo a interculturalidade desta grande cidade mexicana, que se mistura tanto em si mesma como transborda fronteira afora até São Diego.

5. “*Bibliotheca*”

Rosângela Rennó não está interessada no ato fotográfico em si (por isso não fotografa mais) e sim nos desdobramentos das atribuições da imagem fotográfica, no alongamento de suas propriedades, plasticidade e conceito. A partir daí, o que motivaria a artista são as formas multifacetadas e híbridas onde a fotografia possa atuar, não somente como documentação e arquivo, mas também como produtora de sentido e suporte para outras variáveis artísticas.

117

Uma ótima ilustração dessa ampliação de sentido é a instalação “*Bibliotheca*” (1992-2002). A obra se constitui em mesas-vitrines de alumínio pintado (cada cor representa um lugar correspondente no mundo, funcionando como um código), com fotos digitais dos álbuns que estão guardados dentro das caixas de vidro. São 100 álbuns de família, coletados no mundo inteiro, por dez anos.

O processo de arquivamento utilizado pela artista foi segundo o material da capa dos álbuns, se tinha cantoneiras, se tinha papel de seda entre as folhas, se tinha o nome do proprietário. As imagens digitalizadas das capas dos álbuns, impressas na parte de cima das mesas, possuem cores mais vivas do que os próprios álbuns, que estão logo abaixo da fotografia que os representa.

A instalação remete ao próprio processo de representação da realidade, pois no trabalho é impossível ver os álbuns reais por inteiro. Só vemos suas laterais, e mesmo assim com uma certa dificuldade. “É como se pudéssemos criar uma memória afetiva, uma história para essas imagens que não vemos” (MELENDI, 2003, p. 23). O álbum de fotografia seria essa espécie de

romance ilustrado pessoal. E todos possuem o controle de como esta história guardada será revelada, pois podemos ver as fotografias em sua ordem cronológica ou, simplesmente, escolher aquele único momento e revivê-lo. A foto eternizando a memória e o passado pessoal de cada um.

Essa instalação nos instiga a curiosidade e com isso levanta importantes questionamentos: o que havia dentro desses álbuns? Por que essas famílias jogaram fora essas fotografias? Por que se desfizeram de suas memórias? Rennó faz-nos perceber aqui claramente que toda imagem parece ter um ciclo de vida: ela é criada, circula e depois pode ser descartada. Como a memória.

A intenção da artista é, como afirmava Flusser (2002), mostrar que as imagens técnicas são também simbólicas e precisam ser decifradas, apesar de sua indicialidade. Ou seja, é preciso atentar para elas e aprender a lê-las. O que Rennó faz então, por meio dessa instalação, é propor um jogo visual que nos força a descobrir e decodificar códigos visuais, desejando mostrar que aquelas imagens de capas de álbuns “escondem algo”. E que esse algo, apesar de não estar visível, está presente.

118

6. A falsa opacidade

Os trabalhos de Rosângela Rennó deformam a imagem fotográfica para torná-la clara em sua condição expressiva. O que temos no final de suas manipulações é algo já muito distante da imagem original. Aparentemente, nesse processo que é também um jogo, a artista nos obriga a “ver” a imagem, não apenas a observá-la, através da produção de uma grande opacidade. Porém, é possível perceber que essa opacidade é falsa. Pois efetivamente falsa seria a representação com intenção de substituir o real. Em seus trabalhos, a opacidade é fruto de uma clara intervenção sobre a própria representação da realidade. O que inicialmente poderia ser visto como uma falsa opacidade é, na verdade, o resultado da intervenção da artista a fim de mostrar como aquelas imagens se referem à realidade e tirar aquela sensação hipnótica de que a fotografia é um signo especular da realidade (que é o que há de realmente falso). É como se Rennó fizesse aflorar as denúncias que aquelas imagens têm a dizer sobre a realidade, por tudo o que elas sofreram durante seu ciclo de vida até então.

A maneira que encontrei para tentar promover esse reencantamento foi forçar uma falsa opacidade da imagem. Com ela promovo uma dificuldade de decodificação, um ruído, um curto circuito, que faz com que o espectador não fique diante de uma imagem precisa (RENNÓ, 2003, p. 13).

Barthes fala sobre dois momentos nos quais a fotografia nos animaria, nos impactaria: o *studium* e o *punctum* (1984, p. 47). O primeiro é “o campo muito vasto do desejo indolente, do interesse diversificado, do gosto inconsequente”, de uma espécie de interesse geral por determinada imagem. O outro termo em latim, *punctum*, diz respeito àquele a contrariar o primeiro: sua definição significa “uma picada, pequeno buraco, pequena mancha, pequeno corte e também o lance de dados”. O *punctum* de Barthes diferenciaria uma fotografia das demais através da forma como esta se comunicaria com o espectador, como esta promoveria certo tipo de emoções em quem observa tal fotografia.

Acreditamos que Rennó reaviva ou simplesmente promova o *punctum* das imagens que apropria, dos momentos revisitados, no qual o espectador é apresentado com a oportunidade de observar a imagem, e não só vê-la. De ler a fotografia, e não somente passar os olhos como se não houvesse códigos e signos a serem interpretados. De alguma forma, Rennó realça a complexidade da imagem fotográfica através de sua arte, a partir do momento em que a torna opaca aos nossos olhos, no sentido de aguçar nossa imaginação e vontade de percepção, e através disso promove a resignificação e realocação do sentido e significado da fotografia em nossa sociedade.

Anexo (obras)



“Hipocampo” (1995-2001)

120



“*Bibliotheca*” (1992-2002)



“Série Vermelha” (2001)

121



“Cicatriz” (1996-97)

Referências bibliográficas:

BARTHES, Roland. *A câmara-clara*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

FLUSSER, Vilém. *A filosofia da caixa preta*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará: 2002.

HERKENHOFF, Paulo. Rennó ou a beleza e o dulçor do presente. In: *Rosângela Rennó*. São Paulo: Edusp, 1998.

MELENDI, Maria Angélica. Bibliotheca ou das possíveis estratégias da memória. In: RENNÓ, Rosângela. *O arquivo universal e outros arquivos*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

OWENS, Craig. *Beyond recognition: representation, power and culture*. Berkley: UCLA Press, 1992.

RENNÓ, Rosângela. Cicatriz: Imagens do Museu Penitenciário Paulista e textos do Arquivo Universal. In: SANTOS, Alexandre; SANTOS, Maria Ivone (Org.). *A fotografia nos processos artísticos contemporâneos*. Porto Alegre: UFRGS, 2004.

122

_____. *O arquivo universal e outros arquivos*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

_____. *Vera Cruz*: 2000.

Disponível em:

<<http://www.curtagora.com/filme.asp?Codigo=3963&Ficha=Completa>>.

Acesso em: 22/05/2006

SILVA, Fernando Pedro; RIBEIRO, Marília Andrés. *Rosângela Rennó: depoimento*. Belo Horizonte: Circuito Atelier, 2003.

A crônica no universo jornalístico e literário

Érica Michelline Cavalcante Neiva

Graduanda do último semestre de Comunicação Social / Jornalismo da UESB (Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia).

Resumo

Este ensaio trata da classificação da crônica como um gênero jornalístico opinativo, procurando mostrar, ao longo do texto, que a narrativa cronística possui características próprias e independentes da categoria opinativa. Discorreremos também sobre a divisão da crônica estabelecida pelo autor Luiz Beltrão; uma sistematização fechada que não prevê a liberdade do cronista como princípio básico na elaboração da crônica. Ainda apresentamos a visão de alguns literatos que consideram a crônica um gênero literário, dividindo-a em diferentes modalidades. Por fim, tentamos mostrar que essa preocupação taxionômica de jornalistas e literatos não consegue ampliar o conceito de crônica; uma narração com enorme riqueza discursiva que perpassa os limites da literatura ou do jornalismo.

Palavras-chave: Crônica; Gênero jornalístico opinativo; Gênero literário; Riqueza discursiva.

Abstract

This essay deals with the classification of chronicle as an opinion journalism genre, looking for to show, throughout the text, that chronicle narrative possess proper and independent characteristics of opinion category. We also discourse on the division of the chronicle established by the author Luiz Beltrão; a closed systematization that does not foresee the freedom of the chronicler as a basic principle in the elaboration of the chronicle. Still we present the vision of some literates that consider the chronicle as a literary genre, dividing it in different modalities. Finally, we try to show that this taxonomic concern of journalists and literates does not succeed to extend chronicle concept; a narrative with enormous discursive richness that goes by the limits of literature and journalism.

Keywords: *Chronicle; Opinion journalism genre; Literary genre; Discursive richness.*

1. Categorias jornalísticas

Os jornais impressos, no século XX, sofreram não apenas transformações do ponto de vista tecnológico com a modernização de suas máquinas, mas também foram tomados por alterações como a sistematização das informações dentro do corpo jornalístico. Essas informações passaram a ser agrupadas de acordo com as semelhanças que possuíam entre si, conforme procedimentos técnico-linguísticos. A esse agrupamento de informações denominamos categorias jornalísticas.

Tais categorias sofrem algumas variações de país para país. No nosso foco de estudo, que compreende o jornalismo brasileiro, elas são constituídas por níveis informativos, interpretativos e opinativos, de acordo com a classificação de Luiz Beltrão. Entretanto, José Marques de Melo, tomando como base a classificação de Beltrão, por ter sido o primeiro estudo sistematizado sobre o tema, define apenas duas categorias – a informativa e a opinativa. O estudioso afirma:

O jornalismo articula-se, portanto, em função de dois núcleos de interesse: a informação (saber o que passa) e a opinião (saber o que se pensa sobre o que passa). Daí o relato jornalístico haver assumido duas modalidades: a descrição e a versão dos fatos [...]. Entendemos que a interpretação (enquanto procedimento explicativo, para ser fiel ao sentido que lhe atribuem os norte-americanos) cumpre-se perfeitamente através do jornalismo informativo (MELO, 1994, p. 63).

124

A informação, de acordo com vários autores do jornalismo, possui caráter opinativo quando nela predomina o aspecto institucional, ou seja, a visão ideológica da empresa sobre os assuntos em destaque. O caráter informativo, por sua vez, caracteriza-se pela busca de matérias fora da redação do jornal. Algumas dessas matérias, segundo a citação acima, podem possuir um teor interpretativo, uma explicação mais apurada em torno do fato jornalístico. Contudo, elas não deixam de apresentar seu caráter primeiro que é o informativo, mesmo que se sigam interpretações sobre o tema.

Cada categoria, seja ela informativa, opinativa ou mesmo interpretativa, é constituída por gêneros jornalísticos. Estes gêneros são agrupados de acordo com a semelhança dos seus aspectos linguísticos e técnicos. Ou seja, segundo José Marques de Melo, conforme o seu estilo, estrutura narrativa e técnica de codificação (Ibidem, p. 60). Por exemplo, a crônica, nosso objeto de estudo, tanto para Beltrão ou José Marques, constitui-se num gênero

jornalístico situado na categoria de Jornalismo Opinativo; a narrativa cronística caracteriza-se pela predominância de assuntos do cotidiano, do dia-a-dia, como matéria-prima para o cronista.

Sabemos, no entanto, que o conceito de gênero não deve ser algo fechado, ao contrário do que apregoam muitos estudiosos, mas deve estar aberto a possibilidades de enriquecer e ampliar sua carga discursiva e, conseqüentemente, de significados. “Sendo assim, a noção de gênero deve ser ampliada, de forma a possibilitar uma variedade tal de discursos que destrua a própria hierarquia imposta aos gêneros e admita serem eles suscetíveis, não só de misturarem-se, mas de romperem com suas próprias amarras” (RESENDE, 2002, p. 29-30). Assim, toda preocupação em se classificar os gêneros, hierarquizando-os, deve ser substituída por um universo de valores capazes de permitir que se complementem e possam ampliar suas definições.

A categoria jornalística a que iremos nos ater é a do Jornalismo Opinativo, por concentrar nosso objeto de estudo, a crônica. Além dela, esta categoria é formada pelo editorial, comentário, artigo, resenha, coluna, caricatura e carta. Esta divisão é a proposta por José Marques de Melo. Ao contrário da divisão essencialmente funcional, adotada por Luiz Beltrão, que sugere uma separação dos gêneros de acordo com as funções que exercem junto ao público leitor – informar, explicar e orientar – José Marques trabalha um caráter específico para o estudo de cada gênero em que considera estilo, estrutura narrativa e técnica de codificação.

Nesse contexto, “a classificação dos gêneros jornalísticos, para a maioria dos autores, leva em consideração, principalmente, as técnicas utilizadas em cada categoria jornalística para anunciar fatos. Portanto, o gênero jornalístico é estudado de acordo com as especificidades dessas categorias” (PEREIRA, 2004, p. 135-136). Dito isto, inferimos que as especificidades que tornam um gênero pertencente a uma determinada categoria, ou melhor, as regras que definem se um gênero é informativo ou opinativo constituem-se em critérios muito fechados.

Estes critérios visam atender a aspectos funcionalistas, ou seja, estão mais ligados ao mero cumprimento do efeito final e, supostamente calculado, que um gênero tem por obrigação transmitir ao público leitor, do que ao potencial estético e semântico que esse gênero possui e que, se

trabalhado, pode contribuir de forma intensa para o enriquecimento intelectual dos leitores.

Alguns autores estão mais preocupados com a formulação de uma metodologia capaz de definir características específicas para cada tipo de gênero do que com uma teoria ampliada. Uma teoria que possa prever o quanto, na realidade, cada gênero muitas vezes se complementa com o outro. Nisso há uma grande intertextualidade nas matérias jornalísticas, nas quais observamos textos ligados entre si, capazes de transmitir uma riqueza de significados que ultrapassa o conceito restrito de gênero.

É importante frisarmos, contudo, que toda essa divisão do jornalismo em categorias e gêneros atende, antes de tudo, às necessidades mercadológicas que imperam nas empresas jornalísticas. Os preceitos capitalistas definem quais formas de organização são mais rentáveis para o negócio.

As categorias jornalísticas, por exemplo, são formas de delimitar certos procedimentos técnicos como a coleta de informações e a construção dos fatos, capazes de caracterizar um agrupamento de informações, “Enquanto as categorias delimitam fronteiras [...], os gêneros jornalísticos são responsáveis pelo equilíbrio do universo da linguagem jornalística [...]” (PEREIRA, 2004, p.133). Cada gênero jornalístico empreende uma linguagem específica no interior do seu texto. Entretanto, um gênero opinativo, na prática, pode trazer características informativas ou interpretativas. É importante, pois, estar aberto aos múltiplos e diferentes aspectos que possam interagir no corpo do jornal.

Embora os gêneros jornalísticos se constituam como unidades narrativas autônomas (Ibidem, p. 135), a sua independência estética ainda não é plena. Isto é, os discursos produzidos, geralmente, não ultrapassam a referencialidade jornalística e, portanto, não adquirem uma ampla carga de significados. A crônica, contudo, foge deste contexto jornalístico, pois é detentora de uma grande riqueza semântica e lingüística, conforme assinala Wellington Pereira:

O importante é perceber que os gêneros, opinativos ou informativos, demonstram um certo limite na produção de enunciados lingüísticos, sem dar ao leitor amplas possibilidades de “compreender” o texto jornalístico. Isso não acontece com a crônica, porque ela não está presa às regras estabelecidas para a concepção das categorias do jornalismo contemporâneo (Ibidem, p. 140).

O aprisionamento de um gênero aos simples métodos e técnicas de sua categoria pode fazer com que um texto não tenha sua dimensão amplificada, ficando restrito apenas a normas e regras. Não sendo capaz de transmitir ao leitor um discurso jornalístico rico em significados e em possibilidades de leitura.

1.1. A crônica foge à sistematização dos gêneros jornalísticos

A crônica, no jornalismo brasileiro, configura-se como um gênero associado à produção de opinião, isto é, ela está situada na categoria de Jornalismo Opinativo; assim como o editorial, comentário, artigo, resenha, coluna, caricatura e carta. Para os estudiosos a classificação desses gêneros nessa categoria dá-se devido ao caráter de exprimirem um pensamento, uma opinião sobre fatos. Eles também consideram a estrutura da mensagem que segue os interesses da instituição jornalística e assume duas feições: “autoria (quem emite a opinião) e angulação (perspectiva temporal ou espacial que dá sentido à opinião)” (MELO, 1994, p. 64). Todavia, a adoção dos critérios mencionados acima são um pouco questionáveis quando se trata da crônica.

127

No critério opinião sobre um fato, é interessante tentarmos fazer uma leitura dos objetivos do cronista ao trabalhar sua narrativa. Certamente, seu propósito não está essencialmente relacionado à expressão de um juízo de valor ou mesmo uma opinião. Ele ultrapassa este objetivo ao dar uma autonomia estética ao seu texto, possibilitando inúmeras leituras ao público receptor, conferindo a este um papel de agente, a partir do momento em que lhe atribui a capacidade de decodificar vários dos significados da mensagem.

De acordo com a reflexão desenvolvida no parágrafo anterior, a crônica pode estar aberta à poeticidade, à referencialidade ou mesmo à expressão dos sentimentos do seu autor sobre os fatos do cotidiano. Assim, como também todas essas funções da linguagem podem se misturar, fazendo dela uma narrativa de difícil classificação. Portanto, a opinião é apenas um das características em meio a um universo de possibilidades significativas que fazem da crônica uma narrativa autônoma que não está, necessariamente, veiculada aos preceitos das categorias jornalísticas como declaram muitos estudiosos da área.

A autoria, considerada outro critério de classificação, no caso da crônica, é mais bem explicitada como uma colaboração na qual o cronista não está diretamente ligado à função de opinante dos acontecimentos, mas exerce um papel flexível, na medida em que trabalha com uma certa liberdade de criação. A autoria, assim, não transmite a posição de um alguém irreduzível ou taxativo em seus pontos de vista, que se mostra de certa maneira previsível em suas colocações. Ela esconde por trás uma pessoa que demonstra seus medos, questionamentos, certezas, conjecturas e devaneios.

No aspecto categórico da angulação temporal e espacial, a crônica também não se enquadra completamente, pois não mantém um cumprimento severo a esses critérios. No tocante à temporalidade, a narrativa cronística nem sempre ilustra situações comprometidas com o tempo presente. Ela muitas vezes se utiliza de fatos jornalísticos com uma certa defasagem temporal, uma vez que não é seu propósito dar aos temas utilizados pela imprensa a mesma abordagem dos jornalistas. Ao contrário, ela busca tratar os fatos sem grandes preocupações referenciais, atendo-se às significações interiores que eles podem causar nos indivíduos.

128

É bom lembrarmos que além de trabalhar recriando e redimensionando acontecimentos jornalísticos, o cronista também se ocupa de situações nas quais predominam o sentido conotativo. Neste caso, suas preocupações não se relacionam necessariamente com o universo das notícias, mas se voltam para diversas questões, sejam elas metafísicas, filosóficas, existencialistas, entre tantas outras.

Do ponto de vista da angulação espacial, é muito difícil analisarmos a crônica, pois ela está inserida num universo ampliado. Neste universo pode ser trabalhado o mundo do cronista, do leitor; enfim, é um espaço que compreende as dimensões da vida. Na brincadeira de ser um contador de histórias, o cronista retrata a banalidade da vida cotidiana.

Além da crônica se diferenciar dos outros gêneros que compõem a categoria de Jornalismo Opinativo nos pontos que analisamos acima, ela também possui outros aspectos em destaque: não precisa estar necessariamente ligada a fatores sócio-econômicos ou artísticos; também não segue regras ou normas que limitem sua riqueza semântica e lingüística em busca de uma objetividade jornalística.

Os critérios adotados para classificar os demais gêneros na categoria opinativa, certamente, não são capazes de moldar a crônica e nem de torná-la dependente de preceitos que regem as informações jornalísticas nos diversos espaços dos periódicos.

Diante disso, embora reconheçamos que o jornal seja um dos veículos difusores da crônica e muitas vezes um subsídio de trabalho para as narrativas do cronista, não admitimos, no entanto, a sua classificação como um gênero jornalístico. Isto decorre do fato da narração cronística ter conquistado uma autonomia estético-estilística que vem desde o século XIX, com o escritor Machado de Assis. O jornal, sem dúvida, é um suporte para a materialização da crônica. No entanto, a multiplicidade de significados emitida pelo discurso cronístico, bem como a sua capacidade de imprimir renovações aos recursos lingüísticos, fazem dele um gênero narrativo que supera a referencialidade jornalística.

Além de persistir, entre estudiosos do jornalismo, a classificação da crônica como um gênero opinativo, persiste também, por parte de alguns deles, sua divisão em diversos tipos, considerando-se a variedade de temas que abriga.

129

1.1.1. Diferentes tipos de crônica no jornalismo

Alguns autores, adotando critérios jornalísticos ou literários, propõem a classificação da crônica em variados tipos, conforme a natureza ou tratamento dado ao tema, ou mesmo adotando o caráter literário como parâmetro.

Descreveremos agora a única divisão jornalística da crônica que encontramos ao nosso alcance, feita pelo estudioso Luiz Beltrão, um dos poucos da área que se dedicou a esse objetivo.

Para o autor foi a variedade de temas que caracterizou os diferentes tipos de crônica no jornalismo moderno. Dessa forma, sua classificação se dá quanto à natureza do tema: a) crônica geral – na qual o autor aborda os mais variados assuntos; b) crônica local – trata da vida cotidiana da cidade; c) crônica especializada – focaliza apenas assuntos referentes a um campo específico de atividade (BELTRÃO, 1980, p. 67-68).

Quanto ao tratamento dado ao tema, o autor classifica a crônica como: a) analítica – o texto tem características de um pequeno ensaio científico; b) sentimental – em que predomina o apelo à sensibilidade do leitor; c) satírico-humorística – na qual o objetivo é criticar, com a finalidade de advertir ou entreter o leitor.

Respeitamos o trabalho do autor por desenvolver um dos poucos estudos sistematizados, na área jornalística, sobre os gêneros opinativos, incluindo aí também uma classificação para os diferentes tipos de crônicas. Contudo, pensamos que essa atividade de divisão da crônica, de acordo com a natureza ou tratamento que é dado ao tema, não consegue abrir espaço para uma concepção mais ampla e conscientizadora sobre o assunto.

Classificar, atribuindo adjetivos às mais variadas crônicas reduz esta narrativa, possuidora de tão ricos significados e expressões lingüísticas a uma questão meramente taxionômica. Ou seja, há apenas uma preocupação em organizar essas crônicas de acordo com os critérios estabelecidos, num estudo mecânico que se interessa apenas nos preceitos *a priori* definidos. Será que essa classificação do autor é capaz de abarcar as infinitas crônicas existentes? E quando uma crônica possui uma mistura das várias características elencadas pelo estudioso? E quando ela não possui nenhum desses aspectos?

Não podemos compreender a crônica como um texto com características previsíveis num universo de conceitos fechados. Se assim o fizermos, não estaremos abertos ao potencial dessa narrativa, que se materializa nas várias possibilidades de leitura que oferece ao público receptor. A sua riqueza temática e estético-estilística não se resume a normas taxativas e absolutas. Caso isso acontecesse, não seria possível a sua continuidade e renovação nos jornais diários.

A crônica, contudo, não é apenas objeto de estudo dos jornalistas. A maioria das referências que temos sobre ela parte da literatura, campo no qual muitos autores se debruçam na sua pesquisa. Nessa área, os estudiosos também competem pela classificação da crônica como um gênero literário. Embora o nosso objeto de estudo seja a crônica, enquanto componente do corpo jornalístico, achamos importante situá-la no universo da literatura.

1.2. A crônica no terreno da literatura

A Carta de Pero Vaz de Caminha foi a primeira crônica com sentido de narração histórica no Brasil. Este tipo de relato cronológico feito pelos primeiros portugueses que aqui chegaram foi denominado, por alguns estudiosos, de literatura de informação sobre o novo mundo. Certamente, ao longo do tempo, este sentido histórico e cronológico dado à crônica foi cedendo lugar a uma narrativa veiculada pelos jornais, onde os fatores factual e temporal não são tidos como determinantes.

A narrativa cronística, sobretudo a partir do trabalho do escritor Machado de Assis, foi tomando feições diferentes. Ela passa a discorrer sobre assuntos presentes no nosso cotidiano de forma criativa e em constante renovação. Os mais diferentes temas, por mais simplórios ou sem importância que pareçam ser, nas mãos do cronista, têm um tratamento estético-estilístico capaz de transmitir uma narrativa amparada por um discurso polivalente. Cabe ao leitor decifrar e, principalmente, sentir os significados dessas palavras que não se prendem à objetividade que vemos no corpo do jornal.

131

Mesmo quando a crônica trabalha com fatos jornalísticos, recriando-os, ela tenta ultrapassar a referencialidade própria do veículo, dando uma nova dimensão aos fatos. Como vimos, anteriormente, é por esse e outros motivos que consideramos a relação que a crônica mantém com o jornal impresso, mas não concordamos com a sua inserção na categoria dos gêneros jornalísticos opinativos. E quanto à literatura? Até onde a participação, ao longo do tempo, de jornalistas-escritores no exercício da crônica fazem ou não dela um gênero literário? Como os literatos vêem esta questão?

Para Afrânio Coutinho, os gêneros literários dividem-se em dois grupos. O primeiro é composto pela crônica, o ensaio, o discurso, a carta, o apólogo, a máxima, o diálogo e as memórias, nos quais há uma explanação direta dos pontos de vista do autor, dirigindo-se em seu próprio nome ao leitor ou ouvinte. No segundo grupo estão o gênero narrativo, a epopéia, o romance, a novela, o conto; o gênero lírico e o gênero dramático; no qual o autor se dirige indiretamente ao leitor (COUTINHO, 1997, p. 105). Este último grupo não é compatível com o presente estudo, uma vez que ele visa apenas situar e analisar a classificação da crônica no universo dos gêneros literários.

A crônica, desde seu surgimento nos periódicos, no século XIX, foi em grande parte exercitada pelos chamados escritores-jornalistas. Eram, geralmente, escritores estreados que viam na imprensa um caminho para se profissionalizarem, uma vez que o mercado editorial brasileiro era escasso e os jornais se constituíam numa ponte para uma possível publicação de seus livros. Assim, temos desde nomes como Machado de Assis, Lima Barreto até, por exemplo, João do Rio, Rubem Braga, Carlos Drummond de Andrade, Fernando Sabino, Clarice Lispector, entre tantos outros.

O exercício da crônica por estes escritores nos jornais diários, entretanto, não se constituiu simplesmente numa transposição da literatura para os mesmos. A narrativa cronística foi conquistando um espaço autônomo que representou uma independência tanto da literatura quanto do jornalismo.

Apesar da autonomia lingüística e semântica alcançada pela crônica, muitos literatos a definem como “um gênero literário de prosa” (COUTINHO, 1997, p. 109). Contudo, há outros defensores de que, na literatura, há o risco de quebrar no leitor a possibilidade de ver as coisas com retidão, o que não acontece com a crônica que, ao contrário de oferecer um cenário excelso, numa revoada de adjetivos e períodos candentes, pega o miúdo e mostra nele uma grandeza, uma beleza ou uma singularidade insuspeitadas (CANDIDO, 1992, p. 14). A crônica tem em si a capacidade de lidar com o cotidiano de maneira poética, referencial, expressiva, metalingüística ou mesmo metafórica. Ela possui uma riqueza lingüística capaz de incorporar à narrativa diversos sentidos que a situam além dos conceitos de muitos literatos.

Mesmo os autores que trabalham a crônica como um gênero literário assinalam que: “A crônica impôs-se, ainda que discretamente, pelo espírito de independência. E, encarada pelo cunho do individualismo que sempre a distinguiu, o pressuposto é de que o cronista aja sempre de maneira livre e desembaraçada” (COUTINHO, 1997, p. 122). Se o cronista deve trabalhar num espaço onde ele tenha liberdade de criação, é possível que seu produto não necessite, pois, estar sob a custódia de uma classificação de caráter literário ou jornalístico.

Nesse terreno em que os autores abrem espaço para uma crônica livre, ao mesmo tempo tentam aprisioná-la, submetendo-a a classificações categóricas.

1.2.1. A classificação da crônica pelos literatos

Assim, como há no jornalismo uma tentativa, mesmo incipiente, para uma taxionomia da crônica, na literatura encontramos uma maior preocupação neste sentido. Iremos descrever e, posteriormente, comentar sobre a sistematização realizada por Afrânio Coutinho e Massaud Moisés.

A classificação de Afrânio Coutinho leva em consideração os diferentes tipos de crônicas: a) a crônica narrativa – o eixo é uma estória ou episódio, o que a aproxima do conto; b) a crônica metafísica – constituída de reflexões de cunho mais ou menos filosófico; c) a crônica poema-em-prosa – de conteúdo lírico, mero extravasamento da alma do artista ante o espetáculo da vida; d) a crônica-comentário – relata diferentes acontecimentos; e) a crônica-informação – é a que divulga fatos, tecendo sobre eles comentários ligeiros (COUTINHO, 1997, p. 120).

133

Já para o literato Massaud Moisés, de acordo com o caráter literário, a crônica deriva para o conto ou a poesia: a) Crônica e Poesia – enquanto poesia a crônica explora a temática do “eu”, resulta de o “eu” ser o assunto e o narrador a um tempo só; b) Crônica e Conto – prima pela ênfase posta no “não-eu”, no acontecimento que provocou a atenção do escritor (MOISÉS, 1978, p. 251, 254).

Com relação à taxionomia estabelecida por Afrânio Coutinho, percebemos uma tentativa de abarcar os mais singulares tipos de crônica adotando uma nomenclatura transitória, que fixa parâmetros situados entre a literatura e o jornalismo. Por exemplo, ele fala de crônica poema-em-prosa e de crônica-informação.

A constatação na narrativa de uma função poética ou de uma função referencial da linguagem, no entanto, não significa necessariamente dizer que ela é um poema ou uma informação, pois a autonomia estético-estilística alcançada pela crônica permite que ela apresente em seu corpo uma estrutura lingüística e significados amplos.

A poeticidade e a referencialidade, portanto, podem ser uma das várias características presentes na narrativa. Contudo, uma sistematização da crônica dificilmente irá prever os inúmeros e variados elementos que a compõem, geridos por uma enorme liberdade criativa do cronista, a qual dificilmente se prenderá a normatizações.

Quanto à classificação proposta por Massaud Moisés, percebemos uma situação semelhante à análise que fizemos da divisão de Afrânio Coutinho, pois também há uma preocupação taxionômica, não prevendo o universo amplo em que a crônica está inserida. Contudo, a sistematização de Massaud considera apenas a crônica quando esta possui caráter literário. Ele não se refere ao aspecto jornalístico e propõe uma crônica-poema e uma crônica-conto.

A divisão de Massaud considera que a crônica é, em certos momentos, um espaço voltado para expressar as emoções do seu autor – crônica-poema – e, em outros, um espaço que não ilustra essas emoções ou sentimentos, voltando-se apenas para a descrição de um acontecimento – crônica-conto.

Dessa maneira, o autor não se atém às ilimitadas possibilidades significativas e lingüísticas da crônica, reduzindo-a a uma classificação fechada. Não há uma preocupação em se trabalhar a narrativa cronística, conforme as potencialidades que ela tem, capazes de perpassar o jornalismo e a literatura, mas não se limitar somente a essas áreas de conhecimentos.

O cronista possui uma independência em relação ao seu texto que o deixa livre para escrever sem estar preso a classificações, sistematizações, normatizações ou taxionomias. Assim, sua liberdade pode lhe permitir andar por vários caminhos sem, contudo, preocupar-se com o destino que toma nessa caminhada.

Mesmo percebendo a liberdade que o cronista detém na elaboração do seu texto, constatamos a preocupação de estudiosos do jornalismo e da literatura em propor uma taxionomia da crônica. Há uma tendência nessas duas áreas de conhecimento de classificar a crônica ora como um gênero jornalístico, ora como um gênero literário. Existem também os autores que defendem que a crônica ocupa uma posição transitória entre o jornalismo e a literatura.

1.3. Além do jornalismo e da literatura

A crônica, para muitos autores, fica num terreno intermediário, híbrido, transitório entre a literatura e o jornalismo. Nesse caso, alguns estudiosos consideram que ela não tem características próprias que a façam ocupar um espaço independente com relação a essas duas áreas. Isso contraria o nosso posicionamento que, ao longo deste ensaio, apregoa a autonomia estético-estilística da crônica através da sua riqueza lingüística e da variedade de significados que ela pode transmitir ao público leitor.

Definir um conceito híbrido para a crônica é a tarefa de alguns autores que discorrem sobre o tema: “A crônica oscila, pois, entre a reportagem e a literatura, entre o relato impessoal, frio e descolorido de um acontecimento trivial, e a recriação do cotidiano por meio da fantasia” (MOISÉS, 1978, p. 247). Essa definição submete a narrativa cronística aos ditames do jornalismo e da literatura, pois a situam ora como reprodutora do mundo dos fatos, ora como representante da imaginação do cronista.

O caráter aberto da crônica a uma variedade lingüística e temática não pode ser retirado de um conceito que a comprime entre o mundo jornalístico e o literário, reduzindo a autonomia de suas propriedades discursivas a delimitações impostas nesses dois universos.

Conforme vimos anteriormente, a crônica não é apenas tomada pela poeticidade literária ou pela referencialidade jornalística. É claro que ela possui características referentes a esses segmentos. É influenciada pelo jornal, seu veículo de propagação e também por elementos da literatura devido ao fato de ter sido, ao longo do tempo, executada, sobretudo, pelos chamados escritores-jornalistas. Mas estas situações ilustram apenas alguns exemplos frente às inúmeras outras características apresentadas pela narrativa cronística, que nem sempre estão ligadas às áreas acima identificadas.

É nesta linha de raciocínio que a crônica é conceituada de forma mais ampla: “Definimos a crônica no espaço jornalístico como uma narrativa que tem independência estética e pode inscrever várias linguagens em seu espaço gráfico, não se limitando apenas aos preceitos da literatura ou do jornalismo” (PEREIRA, 2004, p.170). O autor traz uma definição mais aberta às várias possibilidades de construção da crônica, as quais não estão necessariamente ligadas aos aspectos jornalísticos ou literários.

A crônica possui um espaço autônomo frente às matérias que estão presas ao rigor informativo ou opinativo inerente às categorias jornalísticas. A sua linguagem aproxima-se da oralidade, na medida em que transmite um tom coloquial e simples à narrativa. A renovação que imprime no corpo do jornal é decorrente da autonomia estética, o que lhe possibilita gerar um discurso aberto aos mais diversos sentidos e significados, conforme discorre Luiz Roncari:

A crônica antes de tudo tenta se diferenciar, como se fosse uma visitante ilustre num país bruto, inculto e insensível. Por isso [...] ocupa um espaço fixo, ao invés de ficar flutuando perdida, seguindo a vontade do compositor ou diagramador; não trata dos fatos que têm importância por si mesmos, ao contrário, volta-se justamente para aquilo que passaria despercebido se não fosse o cronista [...] usa uma linguagem diferente, fora dos padrões de registro da notícia, apelando para o **eu**, o gosto e os caprichos pessoais; abaixa ou eleva o registro da linguagem que a circunda, respondendo à rigidez e uniformidade que se dá no jornal ao material lingüístico [...] [grifo do autor] (*Apud* COELHO, 2002, p. 157).

Com base na afirmação acima, é possível dizer que definir a crônica é uma tentativa difícil e de grande ousadia, pois acreditamos que devido à sua essência libertária, ela não deva ser regida por normas e princípios fixos. Talvez ela seja uma visitante, conforme afirma o autor acima, por estar longe das obrigações e imposições que são deliberadas aos outros gêneros. Destaca-se, principalmente, por sua linguagem simples e por seus temas ímpares e singulares. O cotidiano é a sua matéria-prima.

O mérito do cronista está na sua capacidade em tratar de forma leve e humorística, ou de maneira engajada e comprometida, assuntos inusitados. São as temáticas inesperadas e o tratamento humano que o cronista lhes imprime, a razão de provocar no público leitor tamanha admiração. As pessoas se sentem tocadas e, muitas vezes, retratadas nas histórias que lêem.

A magia e a humanidade dessa narrativa, contudo, tende a ser suprimida quando há uma preocupação maior em localizá-la no universo dos gêneros, desconsiderando, assim, um preceito básico, a liberdade criativa do seu autor. Será que podemos situar a crônica num espaço de não-conflito ou, quem sabe, de diálogo entre o campo jornalístico e literário?

1.3.1. Um diálogo possível entre os gêneros

A crônica, como vimos, é situada por muitos autores num terreno híbrido, transitório; creiamos que numa posição meio desconfortável e

inócua. Outros a conduzem para o mundo dos gêneros, identificando-a como gênero literário ou gênero jornalístico.

Assim, muitas vezes são estabelecidos conceitos fechados, nos quais não há espaço para uma tentativa de diálogo entre essas duas áreas. Sabemos que são campos de conhecimentos independentes. Entretanto, até onde, no caso específico da crônica, esse diálogo entre o jornalismo e a literatura pode legitimá-la não como uma narrativa dependente, mas como uma narrativa autônoma que pode, sem problemas, apresentar características desses campos? Até onde o conceito de gênero pode podar as possibilidades discursivas da crônica?

A questão dos gêneros teve origem há muitos séculos. Desde Aristóteles e Horácio, na Grécia Antiga, até a contemporaneidade este assunto vem sendo discutido. As posições dos pensadores e estudiosos variam desde aquelas defensoras de um conceito fechado de gênero, àquelas partidárias da sua dissolução e também as que tomam uma feição mais moderada, defendendo um conceito mais ampliado de gêneros.

137 Talvez o nosso posicionamento esteja associado a uma concepção de gênero mais vasta, no sentido de não estar presa a normas ou regras que impeçam o seu intercâmbio, ou seja, a troca de propriedades discursivas dentro e fora da área de conhecimento em que atua. “Ao se pensar em gênero como manifestação discursiva, enquanto textos que não são mais do que atos de fala constituídos de propriedades idiossincráticas, abre-se um vasto campo de possibilidades que entram em confronto com o determinismo implícito na antiga noção de gênero” (RESENDE, 2002, p. 29). Entendemos assim, que se trabalhamos o conceito de gênero associado à infinita possibilidade de discursos, certamente, estamos ampliando a sua liberdade de ação dentro e fora do seu campo.

Ao considerarmos a autonomia estética do gênero, no sentido de estender suas significações discursivas além do seu próprio território, pensamos na riqueza semântica e lingüística que essa alternativa pode trazer aos gêneros jornalísticos e literários. Refletimos esses conceitos, sobretudo, pensando-os enquanto manifestações da fala, enquanto discursos, conforme defende Fernando Resende:

Refletir sobre essas manifestações não é classificá-las nem categorizá-las genericamente, pois, desse modo, ficariam restritas ao canônico conceito de gênero e alijadas do processo dinâmico em que elas se dão. Em outras palavras,

abrir o campo de atuação dos discursos jornalísticos e literário não é somente contribuir com a própria idéia de ruptura dos gêneros, mas também pensar esses discursos enquanto variáveis possíveis do solo discursivo como um todo, inserindo-os num universo verbal ampliado (RESENDE, 2002, p. 34).

Pensarmos sobre a variedade discursiva é tomarmos o nosso objeto de estudo, a crônica, não considerando *a priori* a sua inserção como um gênero jornalístico ou literário, é percebermos a sua potencialidade enquanto um discurso rico em propriedades que possibilitam uma variedade de significações junto ao público leitor.

Trabalhar a concepção de crônica no universo fechado dos gêneros, definindo características literárias ou jornalísticas, como se entre esses dois campos houvesse uma muralha que os separasse, é uma forma de não permitir o exercício intertextual da crônica. É a capacidade que ela possui de ter características dessas duas áreas de conhecimento e, ao mesmo tempo, a conquista de sua autonomia estética, o que lhe garante sua riqueza discursiva.

Assim, o diálogo entre o jornalismo e a literatura, considerando a independência entre eles, é uma forma de garantir a troca de propriedades discursivas, dentro de um universo ampliado dos gêneros. “Sendo assim, deve-se não exatamente definir os dois discursos, mas estabelecer variáveis que possibilitem sua aproximação, pensá-los paradigmaticamente, trazendo-os para dentro desse universo verbal ampliado” (Ibidem, p. 40). Portanto, a delimitação e dependência dos discursos, ou mesmo dos gêneros, a regra, normas ou preceitos, normalmente, tendem a aprisioná-los, não permitindo trabalhar todo o potencial que possuem originalmente.

É nesse universo verbal ampliado, no qual as sistematizações ou classificações cedem lugar a uma possibilidade de discursos ricos em significados e sentidos, que pretendemos situar a crônica. Materializada nos periódicos e exercitada por vários escritores-jornalistas, ela foi crescendo e adquiriu uma liberdade nos mais diferentes campos da linguagem, o que a permitiu ser apreciada e contemplada além dos ditames da literatura ou do jornalismo.

Hoje, sentimo-nos atraídos por essa visitante ilustre a quem nos afeiçoamos por tratar das coisas corriqueiras do dia-a-dia. Talvez seja a falta de pretensões em se tornar um texto jornalístico tomado pela objetividade

ou mesmo uma narrativa com ares literários, o que a faz tão próxima de todos nós.

Ela não quer nos impressionar com uma linguagem difícil ou rebuscada. O que ela quer é tomar os nossos corações com o mérito de quem torna a vida mais simples e, por isso mesmo, mais fácil de ser vivida.

Referências Bibliográficas

BELTRÃO, Luiz. *Jornalismo Opinativo*. Porto Alegre: Sulina, ARI, 1980.

CANDIDO, Antonio (Org.). A crônica: o gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil. In: *A vida ao rés-do-chão*. Campinas: Editora da Unicamp, 1992.

COELHO, Marcelo. Notícias sobre a crônica. In: *Jornalismo e literatura: a sedução da palavra*. São Paulo: Escrituras Editora. Col. Ensaio transversais, 2002.

COUTINHO, Afrânio. Ensaio e Crônica. In: *A Literatura no Brasil*. 2ª edição. Rio de Janeiro: Editorial Sul Americana. Vol. 6, 1997.

139

MELO, José Marques de. *A opinião no jornalismo brasileiro*. 2ª ed. rev. Petrópolis: Vozes, 1994.

MOISÉS, Massaud. *A criação literária – Prosa*. São Paulo: Cultrix, 1978.

PEREIRA, Wellington. *Crônica, a arte do útil e do fútil: ensaio sobre crônica no jornalismo impresso*. Salvador: Calandra, 2004.

RESENDE, Fernando Antônio. *Textuações: ficção e fato no novo jornalismo de Tom Wolfe*. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2002.

THX 1138: entre homens, máquinas e drogas

Euler David de Siqueira

Cientista social pelo IFCH/UERJ, mestre e doutor em Sociologia pelo IFCS/UFRJ, é professor adjunto do ICHL da Universidade Federal de Juiz de Fora.

Introdução

Nos anos 80 e 90, filmes como *Blade Runner*, *O exterminador do futuro*, *13º andar* e *Matrix* ocuparam boa parte da atenção de pesquisadores das mais diferentes áreas das ciências sociais ao mesmo tempo em que chamaram a atenção do público mundial a respeito das relações entre homens, mente, vida, máquinas e tecnologia¹.

Antes disso, no entanto, ainda nos anos 70, um filme de ficção científica se tornou paradigmático ao tentar antecipar o futuro de sociedades baseadas na ciência e tecnologia. Temas como o controle do corpo, da mente, das emoções e da subjetividade – assim como o desenvolvimento das tecnologias da informação e do superdimensionamento do poder Estatal – desfilaram diante dos espectadores de *THX 1138*.

Primeiro filme de ficção científica de George Lucas, foi escrito por Lucas e Walter Murch e teve Francis Ford Coppola como produtor executivo. O elenco incluiu Robert Duval (*THX 1138*), Maggie Mcomie (*LUH 3417*), Donald Pleasence (*SEN 5241*) e Don Pedro Colley (*SRT*). Em uma época como a contemporânea, em que os significados se tornam super-efêmeros, escrever sobre *THX 1138* não somente permite estabelecer

pontes com filmes de ficção científica mais recentes, como também tratar de aspectos da memória e da tradição como cultura.

Homens, máquinas e drogas

Em um futuro não muito distante, a liberdade e a individualidade não teriam lugar em uma cidade subterrânea superpovoada e ensurdecidora. Na cidade panóptico – parafraseando *Vigiar e punir*, de Michel Foucault – THX 1138 narra a história de um trabalhador controlador *magnum* que realiza funções mecânicas e repetitivas de grande periculosidade. Em seu trabalho, a respiração, os batimentos cardíacos, as ondas cerebrais e algumas substâncias químicas, como a adrenalina, são monitorados a procura de alterações que informem alguma instabilidade ou desprogramação.

A rotina de THX 1138 é alterada quando sua companheira de quarto, LUH 3417, substitui suas drogas terapêuticas de uso diário. A partir de então, seu condicionamento se altera, seus gestos deixam, pouco a pouco, de ser mecânicos e repetitivos enquanto sua concentração diminui. Com a supressão das drogas, THX 1138 e LUH 3417 passam a manter um relacionamento amoroso e sexual, transgredindo, assim, as leis da cidade. Ambos têm consciência de que estão burlando leis e que a punição é severa. Os problemas de THX e LUH aumentam quando um outro cidadão não ajustado, SEN 5241, ao eliminar seu companheiro de quarto, consegue afastar LUH e THX visando a ter esse último como seu novo companheiro.

Com a perda da concentração, os supervisores de THX percebem que seus batimentos cardíacos e suas taxas de adrenalina estão fora dos padrões. Os supervisores bloqueiam suas atividades cerebrais a partir de uma sala de comando quando o personagem principal quase provoca um grave acidente. THX é preso e conduzido por policiais autômatos a uma sala enquanto aguarda seu julgamento. A acusação é clara: deixar de tomar suas drogas, perversões sexuais e transgressões.

Em um último encontro com LUH, THX descobre que a parceira está grávida. Eles se amam mais uma vez e são definitivamente separados. Depois disso, THX é julgado, classificado como portador de desequilíbrio químico incurável e impróprio à vida social; recebe o veredicto de um computador que o condena ao recondicionamento e à internação.

Determinado a fugir com LUH para fora da “concha”, THX empreende um plano para escapar da cidade. Ao sair da prisão com a ajuda de SRT (um holograma) ² –, descobre que LUH fora destruída e que suas iniciais agora pertencem ao seu feto, que se encontra em uma espécie de útero artificial.

Em uma fantástica cena de perseguição, THX e SRT fogem das autoridades depois de roubar dois veículos automotores. SRT é capturado ao não conseguir pilotar o automóvel. THX prossegue em sua fuga rumo ao exterior da cidade, sendo perseguido por dois policiais autômatos. A poucos metros de deixar a cidade, a captura de THX é suspensa quando seu orçamento é ultrapassado em mais de 6%. Na subida rumo ao exterior da cidade, um dos autômatos ainda tenta dissuadir THX de sua fuga dizendo que não há vida na superfície e que ele deve ficar calmo e retornar, afinal, nada de mal lhe acontecerá. THX continua sua escalada rumo ao topo e, na cena final, chega à superfície, onde um dia ensolarado o deixa perplexo e imóvel. O filme se encerra com THX espantado, na superfície, com alguns pássaros voando e um sol radiante se pondo.

142

Sociedade x Indivíduo

Em *THX 1138*, a ordem social é imposta por uma série de mecanismos de controle baseados na ciência e na tecnologia. Agentes policiais autômatos, bem mais altos do que os seres humanos, sistemas de monitoramento por imagens e sons, caixas de coleta de denúncias e drogas reguladoras dos sentimentos e das emoções têm um papel central na integração dos indivíduos ao sistema. No futuro vislumbrado no filme, ciência e tecnologia são utilizadas como poderosos instrumentos de dominação, conformismo e alienação.

A vida social cotidiana em *THX 1138* é regulada em seus mínimos detalhes. Reações automáticas e mecânicas, pré-programadas, constituem a base das relações sociais. A todo momento, homens e mulheres têm seus comportamentos, tanto no trabalho, quanto em seus quartos, monitorados por sofisticados sistemas de informação prontos a reintegrar os indivíduos em caso de transgressão da ordem estabelecida. O filme faz lembrar *1984*, de George Orwell. Temas como a Tele-Tela e o Big Brother aparecem em cena. O filme não deixa dúvidas de que a tecnologia da informação pode ser

usada no controle do plano público e do privado, assim como a ciência, na produção de respostas mecânicas e automáticas de indivíduos dopados e alienados.

Potencial perturbador da razão humana, o corpo, assim como suas emoções e paixões, torna-se alvo da intervenção médico-científica. O comportamento socialmente esperado é mantido à base de um conjunto de procedimentos médicos que lançam mão de poderosas drogas terapêuticas. Aqueles que não se alinham terapeuticamente sofrem as sanções do Estado e das massas, como são classificados os habitantes da cidade subterrânea.

Em *THX*, o sexo foi abolido, algo também já visto em outras películas como *1984*, *Frankenstein* e no recente *Matrix*. Sua prática é punida e reprimida com a ajuda de aparatos tecnológicos informacionais, além de drogas inibidoras da libido e do desejo sexual. Se isso já não fosse o bastante, ataques de consciência culpada do próprio transgressor, o que nos faz pensar em uma leitura mais do que durkheimiana de uma consciência coletiva, podem levar o sujeito a buscar apoio e conforto em uma espécie de confessionário computadorizado.

143

As massas: consumo, religião e trabalho como formas de alienação

No filme, a dimensão moral estatal, a religião, o mercado e a consciência dos sujeitos parecem ter se fundido em uma unidade. Consumo e trabalho, assim como as pessoas, são massificados. As pessoas são classificadas por letras e números como as placas de nossos automóveis. A indumentária dos habitantes, totalmente branca, além de idêntica para todos, sugere a ausência de traços e características de individualidade. *THX 1138* esboça uma sociedade cujos homens e mulheres, vivendo em um ambiente hermeticamente fechado, se encontram ausentes de contato com todo o tipo de diferença. Não há nós e eles, apenas nós. Não só a diferença é anulada e rejeitada de forma violenta, como é mantida à distância através do isolamento subterrâneo da cidade. Na cidade não há negros nem orientais, somente pessoas brancas. Os negros apenas aparecem nos televisores, sob a forma de hologramas como SRT.

Apesar de todos os aparatos tecnológicos de sedação e controle dos indivíduos, *THX* mostra que o mais simples dos homens pode se revoltar contra o sistema e recobrar sua consciência. O desfecho, com a fuga do

personagem principal, assinala que sempre será possível acreditar na liberdade e, assim, na humanidade presente em cada um de nós, a despeito do que nos reserva o futuro.

Referências

THX 1138. Direção: George Lucas. Produção: Lawrence Sturhahn e Francis Ford Coppola. Intérpretes: Robert Duval; Donald Pleasence; Maggie McOmie; Don Pedro Colley; Ian Wolfe. Roteiro: George Lucas e Walter Murch, baseado na estória de George Lucas. Estados Unidos, American Zoetrope, 1971. 95 min, sonorizado, colorido.

Notas

¹ Na verdade, desde o começo do século XX, filmes como *Metrópolis* e *Frankenstein* já colocavam na pauta de discussão essas mesmas relações.

² SRT se diz um holograma virtual, mas que quer ser real. Em uma sala repleta de tubos com embriões em desenvolvimento, THX dialoga com o holograma. Segundo o holograma, os homens não perceberam as alterações no meio ambiente por se darem de forma lenta e gradual. O holograma era do escritório das visões e das realidades geradas eletricamente e afirma ter ficado muito tempo preso em um mesmo circuito.

Everyone worth knowing

Luiza Real de Andrade Amaral

Graduanda em Comunicação Social, Habilitação Relações Públicas,
pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro – UERJ

“Tenho um escritório com profissionais cujo trabalho é conhecer todo mundo que vale a pena”. É assim que Kelly, diretora da *Kelly & Company*, uma das agências de Relações Públicas mais badaladas de Nova Iorque, se apresenta a Bette Robinson durante um evento de lançamento editorial.

Presunção? Não, Kelly sabe qual a importância do seu trabalho: o relacionamento com públicos, os mais variados, para transformar eventos em uma ferramenta de comunicação de excelência. E este reconhecimento às ações de um relações públicas para a imagem institucional ou para o auxílio ao planejamento de marketing é apenas um dos muitos pontos interessantes de *Everyone worth knowing*, mais recente livro de Lauren Weisberger.

Seguindo a linha de *O diabo veste Prada*, primeiro (e bem sucedido) trabalho de Lauren, *Everyone worth knowing*, conta a história de uma jovem avessa às badalações e modismos, que vivencia o desafio de atuar como profissional de Comunicação em Nova Iorque. Bette Robinson, 27 anos, trabalha há 56 meses em um banco de investimentos até que, cansada da rotina exaustiva e do chefe perturbador, decide pedir demissão. Mas o que fazer se toda sua vida profissional se resumia a acompanhar os investimentos dos outros e seus interesses pessoais não passam de assistir programas de TV e levar o cachorro para passear?

Após uns meses de desemprego, por intermédio de seu tio, um famoso colunista social, Bette é apresentada a Kelly. Dona de uma das firmas de

Relações Públicas mais reconhecidas da cidade, Kelly aceita receber Bette como uma de suas supervisoras. É aí que a diversão (a do leitor, claro) começa. Além da aventura da protagonista em se adaptar ao novo ambiente de trabalho – onde são belos, cultos, bem-vestidos e descolados – *Everyone worth knowing* mostra com bastante detalhes o cotidiano de um relações públicos.

Tudo bem que o livro aborda principalmente as funções relacionadas à produção de eventos, não explicitando as atividades de RP dentro de um departamento de Comunicação numa grande organização, por exemplo. Mas já é uma elucidação ao mito de que o trabalho de relações públicas é fácil: um evento vai muito além de preparar uma festinha e tirar algumas fotos para sair na mídia impressa.

Com o tempo, Bette entende que é preciso saber tudo o que acontece, além de conhecer todos os (35 mil) nomes que fazem parte da lista de convidados da agência. Trabalhar pra um cliente é conhecer seus interesses comerciais, sim, mas também quais os públicos a ele relacionados e quais as suas demandas e expectativas. De nada adianta identificar os pontos fortes e as fraquezas de uma empresa e/ou de um de seus produtos se as ações de comunicação forem direcionadas a um público errado.

146

O livro descreve os encontros com clientes; os planos estratégicos com os objetivos do evento; as longas reuniões para decidir quem ou não deve participar dele (ou seja, quais são os públicos que devem ser atingido por eles); os estresses dos preparativos (fechamento de locais, arranjo de datas, contratação de equipe, assessoria de imprensa, patrocínio e *menu*, por exemplo) e o desenvolvimento do evento em si. Um cotidiano detalhista e exaustivo que Bette desconhecia completamente.

Em um determinado momento, a personagem fica perplexa ao perceber que fica tão cansada em uma reunião de três horas na agência quanto em um dia inteiro de trabalho no banco de investimentos. Em outra parte, ela fica abismada com a capacidade de sua chefe de fazer “tudo”: falar com os clientes, inspecionar os garçons menos eficientes, recepcionar os convidados *VIP’s* e verificar quem pode (ou não) cobrir o evento.

Por se tratar de um romance, *Everyone worth knowing* também traz algumas tramas mais fantasiosas sobre a relação entre a mídia e as “celebridades”. É o velho e famoso clichê de que, na área da Comunicação,

nem tudo é como se vê. Há namoros arranjados, encontros, posturas perante o público (a vida particular e a profissional quase já não se separam)... Mesmo assim, a leitura continua a valer a pena por apresentar alguns detalhes dos bastidores da imprensa, principalmente a sensacionalista, e as soluções encontradas para se defender dela.

Outro ponto interessante do livro de Lauren Weisberger são as suas referências às atualidades. De novidades do mundo da moda (como o culto à bolsa *Birkins*, da *Hèrmes*, que faz mulheres ficarem por até cinco anos na fila de espera para comprá-la) aos programas de televisão, há de tudo um pouco. São muitas as citações a diversas celebridades e o porquê elas são importantes para determinados propósitos comerciais, aos restaurantes nova-iorquinos de destaque e aos posicionamentos políticos dos EUA (principalmente nos diálogos entre Bette e seu tio jornalista, Will).

Há até mesmo referências à “literatura barata”: aquelas novelas de tramas sexualizadas que são consideradas leituras de segundo escalão. Bette é aficionada por elas. Tanto que participa de um grupo de estudos, formados só por mulheres, que se encontram às escondidas (todas sentem vergonha pelo fato de lerem tais obras). Contudo, todas as participantes do grupo são bem-resolvidas profissionalmente e socialmente, mostrando que este é só mais um preconceito cultural que deve ser detido. É possível, sim, gostar de livros fúteis e mesmo assim ser inteligente, culta e boa profissional.

Afinal, se pararmos para pensar sob esta perspectiva, até mesmo *Everyone worth knowing* não é um dos melhores exemplos para ilustrar uma resenha de revista acadêmica da área de Comunicação. Porém, apesar de sua linguagem informal, de suas tramas fantasiosas e de alguns exageros, ele é um bom ponto de partida para quem é leigo e quer conhecer mais sobre o que é ser um relações públicas. E, embora não seja um livro didático, também é uma boa opção para os profissionais (já na ativa ou em formação) se divertirem com a própria função e de reconhecer detalhes importantes de sua profissão, que no Brasil, ainda não atingiu o merecido destaque.

Everyone worth knowing mostra que o relações públicas vai muito além de promover festinha para agradar funcionário e clientes. Ser RP é buscar informações constantemente para transformar o relacionamento com diversos públicos um elemento essencial para o sucesso de qualquer iniciativa. Fazer eventos é divertido? Sem dúvidas! Mas também é um

trabalho minucioso que exige dedicação. E conhecimento, claro, pois um convidado errado pode colocar tudo a perder. Por isso, é tão importante saber “quem vale a pena conhecer”.

Referências bibliográficas

WEISBERGER, Lauren. *Everyone worth knowing*. New York: Simon & Schuster, 2005. 367p.

Expediente

CONSELHO EDITORIAL

Carlos Alexandre Moreno - UERJ
Christiane Luce Gomes - UFMG
Denise da Costa Oliveira Siqueira - UERJ
Euler David de Siqueira - UFJF
Fernando do Nascimento Gonçalves - UERJ
João Maia - UERJ
Júlio de Sá Pinho - UFG
Mônica Fort - PUC/PR
Nízia Villaça - UFRJ
Ricardo Ferreira Freitas - UERJ
Ronaldo Helal - UERJ
Stéphane Hugon - Paris V

EDITORA

Prof^a. Dr^a. Denise da Costa Oliveira Siqueira - UERJ

EDITOR WEB

Prof. Dr. Fernando do Nascimento Gonçalves - UERJ

EDITORES EXECUTIVOS

Mst. Luiza Real - PPGCom/UERJ
Mst. José Cláudio Castanheira - PPGCom/UERJ

EDITORAÇÃO ELETRÔNICA

Felipe Martins - LCI/FCS/UERJ
Priscila Pires - LCI/FCS/UERJ

DIAGRAMAÇÃO

Mst. José Cláudio Castanheira - PPGCom/UERJ

REVISORES

Mst. Luiza Real - PPGCom/UERJ
Mst. José Cláudio Castanheira - PPGCom/UERJ

PROJETO GRÁFICO

Marcos Maurity - ERP/FCS/UERJ